# INTRODUCTION

> "Certes, pour élever ainsi la lecture à la hauteur d'un art, il faut posséder avant tout une faculté qu'on a précisément le mieux oublié aujourd'hui […], une faculté qui exigerait presque que l'on ait la nature d'une vache […] : j'entends la faculté de ruminer".
> Nietzsche, *Généalogie de la morale*, p. 62.

Comme tout travail de recherche, celui-ci a une histoire. Notre rencontre avec Abdelwahab Meddeb n'est pas fortuite ; elle s'inscrit dans un processus de lecture dont la première étape a été un travail académique en grande partie consacré à **TALISMANO**.[1] Depuis, l'œuvre a grandi, et notre intérêt aussi.

Il serait plus qu'indécent de recenser un écrivain qui continue encore d'interpeller son public. Quand nous avons pris la décision d'entreprendre ce travail, Meddeb s'était déjà imposé à ses lecteurs comme le phénomène émergent de la littérature maghrébine de langue française. Vibrant au rythme de la modernité, son originalité et sa prolixité d'écrivain, mais aussi de chercheur et de traducteur, lui ont valu une notoriété internationale.

Mais cette notoriété n'a pas échappé à une certaine mythification, dont les effets néfastes méritent d'être signalés. Nul besoin de faire une étude exhaustive de la réception critique de Meddeb pour révéler ce mécanisme de la méconnaissance en milieu universitaire ; il suffit d'une simple consultation du

---

[1] **ECRITURE D'UN ESPACE ET ESPACE D'UNE ECRITURE A TRAVERS *HARROUDA* DE T. BEN JELLOUN ET *TALISMANO* D'ABDELWAHAB MEDDEB**, Thèse de troisième cycle, soutenue à Aix-en-Provence en juin 1982.

rayon consacré à la littérature maghrébine dans une bibliothèque universitaire pour en avoir la preuve. C'est ainsi que nous avons pu constater, à l'occasion d'un passage dans une bibliothèque universitaire parisienne, que parmi les anthologies et manuels consacrés à la littérature maghrébine de langue française ou à la littérature francophone de manière générale, quelques uns ne le citent même pas.[1]

C'est pourquoi il nous a semblé important, dans cette introduction, à défaut de faire une présentation convenue de l'écrivain, de mentionner ce décalage entre la célébrité et la méconnaissance. Que ce travail soit d'une certaine façon inspiré par un désir de redresser cette situation, il est difficile de le nier, même si les enjeux réels sont d'une toute autre nature, puisque nous nous sommes fixé comme objectif d'étudier une problématique précise, celle du métalangage dans un processus d'écriture sous-tendue par la diglossie et le bilinguisme.

Notre hypothèse est que le dédoublement linguistique génère et développe

---

[1] Il s'agit des titres suivants :

- **DICTIONNAIRE DE LA LITTERATURE FRANÇAISE ET FRANCOPHONE** (sous la direction de Jacques Demongin, 1987). Ce livre mentionne Ben Jelloun, Kateb Yacine, Khair-Eddine, Khatibi, Farès, Bouraoui, Boudjedra, Chraïbi, Bourboune, Djebbar, etc..
- **ANNUAIRE BIOGRAPHIQUE DE LA FRANCOPHONIE 1986-1987** (réunissant 3000 biographies rassemblées par Simon-Pierre Nothomb, et choisies par un comité international de sélection présidé par Martial de La Fournière.
- **ANTHOLOGIE DU ROMAN MAGHREBIN, NEGRO-AFRICAIN, ANTILLAIS ET REUNIONNAIS D'EXPRESSION FRANÇAISE, DE 1945 A NOS JOURS** (par Denise Brahimi-Chapuis et Gabriel Bellac, 1986). Mme Denise Brahimi a pourtant dirigé un mémoire de D.E.A. sur Meddeb, "**Narration et genre dans TALISMANO de Meddeb**", préparé par Zoubida Feguigui et soutenu en 1988 (Paris VII).

chez l'écrivain un type de rapport avec sa langue et son matériau d'écriture qui est toujours de l'ordre de la réflexivité, de la suspicion, rapport qui peut être alors résolu, selon les cas, soit dans la culpabilité et la régression, soit dans le dépassement et la synthèse.

Posons dès le départ que c'est cette deuxième situation qui définit le projet littéraire de Meddeb. Rien que de ce point de vue, la perspective d'une approche comparatiste devient stimulante, et c'est ce qui rend nécessaires de fréquents va et vient entre le corpus que nous nous sommes proposé d'étudier et celui, plus vaste, de la littérature maghrébine de langue française ou même de la littérature en général. A sa manière, cette recherche s'inscrit dans une tradition de critique universitaire qui, d'après ce que nous avons pu observer, est de plus en plus répercutée dans les travaux académiques sur la littérature maghrébine, et dont le principal souci est de sonder le type de rapport qu'une écriture est susceptible d'instaurer avec son propre matériau linguistique.

Dans le cas d'un écrivain maghrébin, cette recherche prend presque un caractère d'urgence, puisque dès le départ s'impose le clivage entre l'écrivain et la langue d'écriture. Le concept de métalangage nous paraît de ce point de vue parfaitement convenir pour initier un mode de prospection de l'écriture diglossique. Dans une étape initiale, nous nous proposons, pour les besoins de la pertinence méthodologique, d'en retracer la genèse et l'évolution théoriques ainsi que les incidences sur la pratique de la littérature en général.

Confronté à une écriture de bilinguisme comme celle de la littérature

maghrébine de langue française, le concept de métalangage finit par révéler toute la diversité des multiples facettes que revêt la problématique de la langue et du choix linguistique chez un écrivain.

Nous verrons ainsi comment chez Meddeb l'opération métalinguistique la plus banale, celle par exemple qui consiste à employer un mot arabe pour le traduire ou l'expliciter, en tant qu'elle affirme le postulat de l'équivalence sémantique entre des langues hétérogènes, finit en fait par révéler tout un projet philologique qui se présente comme la réplique à un monde structuré par la loi de la séparation et de la différence exclusive.

Se donne à voir alors l'utopie d'un monde où le langage serait le dépôt d'une cohérence enfouie, d'une correspondance entre le mot et la chose, bref d'une intelligibilité à reconquérir sur l'opacité de la destinée humaine. On mesure donc l'importance que prennent chez cet écrivain les références insistantes aux maîtres du soufisme en islam. Une grande partie de la séduction que cette écriture exerce sur le lecteur s'explique par ce travail de la référence qui finit par instaurer un mode de réception essentiellement tributaire de l'ordre de l'implicite, dans lequel la démarche archéologique est à partager, à expérimenter comme approche participative qui initie à cette poétique du sens enfoui.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, dans un paratexte particulièrement prolixe, incontestablement l'un des plus prolixes de toute la littérature maghrébine de langue française, et pour des raisons liées à la nature même des préoccupations littéraires et intellectuelles de l'écrivain, la seule fois où le terme

"métalangage" est utilisé a été à l'occasion d'une comparaison avec le mystique Ibn 'Arabî, dont on verra par la suite que c'est aussi l'un des grands maîtres du commentaire et de la philologie visionnaire dans la tradition soufie :

> ***"Ibn 'Arabî s'interroge (il y a là du métalangage) sur l'opération même de l'écriture, de son écriture. Ce qu'il m'arrive aussi de faire dans mes propres textes. Particulièrement dans TALISMANO."***
>
> ("**Dans le parcours solaire**", 1989).

Nous précisons toutefois que, contrairement à ce que notre exposé théorique sur le métalangage en littérature risque d'induire dans l'esprit du lecteur, et compte tenu du fait que la langue est fondamentalement de l'ordre de l'intime chez tout écrivain, notre approche du métalangage ne se limite nullement à l'aspect technique de la problématique. Etant le lieu de l'intimité, la langue nécessite par conséquent un mode d'investigation approprié, un engagement en profondeur qui mobilise, outre les concepts des sciences du langage, ceux de la pensée philosophique et esthétique.

Bien que peu cités, certains travaux philosophiques nous ont été d'une aide précieuse dans l'analyse. La nature de notre recherche, qui conjugue à la fois l'observation méticuleuse et le regard déchiffrant, a rendu incontournable le recours à la théorie herméneutique, telle qu'elle a été élaborée et vécue par les penseurs et philosophes occidentaux (Nietzsche, Freud, Ricœur , Foucault, Ecco etc..), mais aussi et surtout par les soufis, à travers toute la tradition du ta'wîl et de l'exégèse spirituelle, focalisée sur la langue arabe, langue sacrée dont les mots

et les lettres ont fini par acquérir le statut de clés de l'invisible.

Cette thèse se divise en deux grandes parties. La première, que nous avons intitulée "Babel", constate et décrit l'activité de l'hétérogène linguistique telle qu'elle se manifeste à la surface du texte : polyglottisme, hétérographie, emprunts, plurilinguisme, mise en spectacle de l'acte d'écrire, bref tous les éléments baroques d'une sensibilité scripturale réticente à la convention classique; la seconde, intitulée "Pour une philologie extatique", et dans la mesure où elle a à analyser le travail de l'implicite et de la référence, va approfondir la lecture en adoptant le point de vue herméneutique. Contrairement à la perspective de Genette dans **PALIMPSESTES** (1982), nous privilégions donc la démarche herméneutique, dans laquelle nous avons trouvé une des possibilités les plus fécondes pour une réconciliation avec le texte littéraire.

L'articulation de cette étude, à en juger par les titres des différents chapitres, permet de dégager deux paramètres qui, globalement, ont conduit l'analyse : le premier postule une problématique, et le second la circonscrit dans un espace scriptural déterminé. Ainsi, deux études différentes seront consacrées à deux textes simultanément : **TALISMANO** et **PHANTASIA**, et pour des raisons dont on ne manquera pas de saisir le caractère contraignant, ont constitué l'essentiel du corpus concerné par la question du métalangage comme vecteur de réflexivité de la langue, d'abord à travers les différents types de traitement métalinguistique du lexique hétérolinguistique, puis à travers tous les procédés de visualisation graphique et de scriptophilie. Un aspect un peu particulier de l'activité

métalinguistique qui caractérise l'écriture de Meddeb, celui que nous pouvons appeler de manière sommaire la réécriture, fera l'objet d'une étude à part, qui s'attachera à suivre pas à pas le laborieux travail de transformation d'un texte comme **TALISMANO,** travail qui aboutira, presque dix années après la parution de ce texte, à une deuxième édition.

Les autres chapitres par contre seront exclusivement consacrés à des textes précis, ces derniers se présentant comme des terrains d'expérimentation scripturale ayant à tester et à investir jusqu'à l'épuisement un procédé d'écriture ou un modèle esthétique et philosophique, impliquant par conséquent un travail de la référence dans ses différents états, lui-même extensif d'une poétique de l'émulation qui finit par faire de la philologie une véritable archéologie du sujet. Tel est le programme des études consacrées séparément à **TOMBEAU D'IBN 'ARABI**, à la séquence érotique du chapitre 8 de **PHANTASIA** et à **LA TACHE BLANCHE**.

Cela nous ramène donc à cette évidence amère, puisqu'elle pointe le côté éphémère et foncièrement relatif de notre recherche[1], mais en même temps stimulante, dans la mesure où elle voue notre travail à la continuelle mise à jour et à l'inévitable dépassement. Les textes qui constituent le corpus analysé n'ont

---

[1] En évoquant la deuxième édition de **TALISMANO,** l'auteur n'a pas exclu l'éventualité d'une troisième édition, car pour lui le texte reste toujours "*un définitif fragile [...] jamais définitif*" et destiné à être "*en perpétuel perfectionnement*". (Cf. "**Dans le parcours solaire**" **LE TEMPS**, 1989).

pas été choisis de manière arbitraire, mais en même temps il serait difficile de ne pas admettre une part de subjectivité dans le choix.

Le regard que nous avons porté sur l'ensemble des textes de Meddeb parus jusqu'à aujourd'hui, nous nous sommes efforcé d'en faire un regard global et non exclusif. Réduire le corpus analysé a été beaucoup plus le fait d'une contrainte technique que d'une lecture sélective. D'ailleurs, chaque fois que les nécessités de l'analyse nous y obligent, nous ne manquons jamais de renvoyer à ces textes, soit pour des recoupements, soit pour des confrontations contrastées. Souvent sollicités, ces textes ont fini par constituer une réserve incontournable d'arguments pour l'analyse, de sorte qu'on peut affirmer qu'ils entretiennent un rapport d'approfondissement et de continuité avec notre corpus.

Un grand nombre des textes que nous citons n'existaient pas encore au moment où nous avons entamé ce travail. C'est dire que dès le départ l'entreprise était vouée à la prospection. Les risques étaient grands que la problématique choisie soit démentie par l'évolution d'un corpus qui n'était pas encore constitué, et qui aujourd'hui encore est loin d'être définitif. Mais la chance a voulu que notre prétention de lecteur ne soit pas démentie, puisque nous avons trouvé matière à notre curiosité de départ dans les textes les plus récents de Meddeb, qu'au stade actuel de notre recherche, nous continuons de penser encore que cet imaginaire scriptural n'est toujours pas près de régler ses comptes avec Babel, et que l'éloge de la philologie n'épuisera pas de sitôt l'inspiration extatique du poète.

# PREMIERE PARTIE : BABEL

BABEL

## CHAPITRE I

# LITTERATURE ET METALANGAGE

- "Savoir consiste donc à rapporter du langage à du langage. A restituer la grande plaine uniforme des mots et des choses. A tout faire parler. C'est à dire à faire naître au dessus de toutes les marques le discours second du commentaire."

M. Foucault, *Les Mots et les choses,* p. 55.

- "Je rêve d'un homme qui aurait désappris les langues de la terre jusqu'à ce qu'il ne puisse plus comprendre, dans aucun pays, ce qui s'y dit."

E. Canetti, *Les Voix de Marrakech*, p. 27.

## 1. Histoire du concept

La problématique du métalangage, relevant initialement de la linguistique, gagnerait à être étudiée à la fois en tant que pratique linguistique courante et en tant que composante essentielle du discours littéraire. Il est indéniable que l'ouverture de ce concept au domaine de la pratique littéraire a été d'un apport fondamental dans son élaboration théorique et pratique. Tous les spécialistes qui se sont penchés sur la question ont constaté la nature floue et polymorphe de ce concept. C'est même avec une certaine réticence qu'il a été accueilli lorsqu'il venait juste d'être adopté par la terminologie linguistique. L'attitude à son égard d'un linguiste comme Roman Jackobson reste exemplaire. Obéissant à une méfiance à l'égard de l'excès néologique, la première réaction de Jackobson a d'abord été un rejet un peu timide de ce terme :

> ***"Le néologisme "métalinguistique" [...] est un peu dangereux, car "métalinguistique" et "métalangage" veulent dire tout autre chose en logique symbolique. Comme il vaut mieux avoir avec les logiciens des relations sans nuages, il serait préférable d'éviter de semblables ambiguïtés. De plus vous seriez étonnés si zoologiste, décrivant ce qu'un animal donné mange, ou dans quelle partie du monde on le rencontre, on appelait de telles questions de la métazoologie"***
>
> (1981, p. 30)

Cependant, quelques années auront suffi à lever le tabou, et le même

Jackobson va employer le terme sans réticence et sans le moindre complexe vis-à-vis de la logique1 :

> ***"Une des contributions importantes de la logique symbolique à la science du langage tient à l'accent qu'elle a porté sur la distinction entre langage - objet et métalangage. Comme le dit Carnap, "si nous avons à parler à propos d'un langage - objet, nous aurons besoin d'un métalangage". A ces deux niveaux différents du langage, le même stock linguistique peut être utilisé; ainsi pouvons-nous parler en français (pris en tant que métalangage) à propos du français (pris comme langage - objet) et interpréter les mots et les phrases du français au moyen de synonymes, circonlocutions et paraphrases françaises. Il est évident que de telles opérations, qualifiées de métalinguistiques par les logiciens, ne sont pas de leur invention : loin d'être réservées à la sphère de la science, elles s'avèrent être partie intégrante de nos activités linguistiques usuelles".***
>
> (Ibid., p.53)

La linguistique est donc sur ce point tributaire de la logique qui, la

---

[1] La question de la parenté entre le métalangage et l'axiomatique a été pertinemment analysée par Anne-Marie Pellier dans son article "**Opération métalinguistique et théories du langage**", in **LITTERATURE** n°27, numéro spécial **METALANGAGE(S),** octobre 1977.

première, a forgé et défini le terme. Parler d'un langage nous met logiquement dans une position de transcendance linguistique par rapport à ce langage, ce qui implique donc la présence simultanée de deux langages, dont le premier est considéré comme l'objet du second qui est alors le "métalangage".[1]

Le concept a donc été définitivement adopté par la linguistique, et il continuera à avoir la même signification chez d'autres théoriciens. Cependant, signalons que le **DICTIONNAIRE DE LINGUISTIQUE**, paru en 1973, ne le mentionne pas, et ce plusieurs années après qu'il ait été définitivement adopté et défini par Jackobson. Aberration ou paradoxe, il consacre cependant des articles à "métalangue" - dont il donne une définition qui rejoint celle que Jackobson fait du métalangage - et aux termes "métalinguistique" et "métadiscours".[2] Cette

---

[1] C'est à Josette Rey -Debove que nous devons les meilleurs éclaircissements sur ce point : "*La définition logique du métalangage s'applique d'abord aux langages formalisés. Compte tenu du fait qu'aucun langage comme système clos ne peut fournir les preuves de sa propre consistance sans mener à des antinomies, c'est un autre langage plus puissant qui doit rendre compte de la valeur de vérité des phrases de ce système. Ce langage second est, selon Tarski (1944, p.279), "le langage dans lequel nous voulons construire la définition de la vérité pour le premier langage. Nous appelons le premier langage "langage objet" , et le second "métalangage" ". Il n'est pas exclu que le métalangage emprunte les termes mêmes du langage - objet, mais il est absolument nécessaire que le métalangage soit plus riche*". (**LE METALANGAGE,** 1978, p. 13).

[2] Le terme "métalinguistique" paraît dériver ici de "métalangue" et non de "métalangage". Le même terme est pourtant repris dans l'article "message" où il est question de la fonction "métalinguistique" du langage chez Jackobson, lequel, comme on sait, se sert du mot "métalangage" et non de métalangue. Cette remarque

attitude relève probablement d'une méfiance à l'égard du terme "métalangage", que les auteurs de ce dictionnaire semblent partager avec Josette Rey-Debove qui, elle aussi, en tout cas dans les premières étapes de ses recherches dans ce domaine, refuse, pour des raisons de pertinence terminologique, l'emploi de ce terme, auquel elle préfère "métalangue".[1]

---

s'impose logiquement dans un contexte de discussion scientifique, celui de la linguistique, dont le premier souci a été, depuis Saussure, de distinguer la "langue" du "langage".

[1] Sur ce point elle semble avoir une position très tranchée : "*La notion de "métalangage" qui est rejetée par Lacan et nombre de sémioticiens actuels n'est pas la nôtre. Pour Lacan, le métalangage engloberait le fait langage qu'il dépasserait, et serait susceptible d'élucider le sens de la parole, qui est lié au signifiant. Qu'il n'existe pas un tel métalangage est une évidence. Le métalangage est au contraire englobé dans la langue qui seule recouvre le champ du dicible, et le discours métalinguistique ne peut rien construire qui ne soit dans la langue*"., ("**La métalangue comme système de référence au signe**", in **LE FRANÇAIS MODERNE,** n°3, juillet 1972, p. 232). Nous renvoyons, pour plus de détails sur ce terme de métalangue, à l'article de Daniel Delas, "**Confondre et ne pas confondre**", in **LITTERATURE,** n° 27 (précédemment cité), dans lequel il formule son point de vue dans les termes suivants : "*Dans la ligne de ces distinctions, on propose d'utiliser systématiquement l'opposition* ***"métalangage / métalangue"*** *et métalangagier / métalinguistique. En donnant à langage le sens d'aptitude, de capacité à communiquer verbalement* ***"métalangage / métalangagier"*** *désignerait l'aptitude à s'interroger sur cette faculté et à en vérifier le bon fonctionnement, en situation de communication, tandis que* ***métalangue / métalinguistique*** *serait réservé à une langue constituée à priori pour traiter d'une langue naturelle et répondant à des critères constitutifs précis (univocité et finitude). Pareille langue ne peut évidemment être utilisée inconsciemment car une activité proprement métalinguistique impose une constante explicitation des axiomes, des règles, des définitions et de l'articulation des règles entre elles qu'on ne peut, tel*

Par ailleurs, à un moment où, grâce notamment aux travaux de Jackobson sur la poésie, la linguistique vient d'ouvrir une brèche vers la littérature, Bernard Dupriez, dans son **GRADUS** (1984), ignore totalement le terme métalangage. Cette lacune est d'ailleurs le pendant d'une autre, celle du terme "intertextualité" qui lui non plus ne figure pas dans ce dictionnaire, pourtant présenté dans la couverture comme ***"le plus complet des dictionnaires de poétique et de rhétorique".*** Or, s'ils ne font pas partie des procédés rhétoriques traditionnels, le métalangage et l'intertextualité, qui sont les deux faces de la même opération, sont considérés, depuis qu'ils ont été révélés et théorisés par Mikhaïl Bakhtine et Julia Kristéva, comme des procédés fondamentaux de l'écriture littéraire depuis les temps les plus anciens.

La même lacune se trouve aussi dans l'ouvrage de Morier, pourtant intitulé **DICTIONNAIRE DE POETIQUE** (1981), où l'auteur ne fait aucune mention de ce terme. Il aura fallu l'intervention d'autres chercheurs pour que cesse le bannissement de ce concept par la rhétorique, en mettant en valeur son potentiel dans le domaine de l'écriture littéraire, à propos duquel un Philippe Hamon n'hésite pas à parler de "***figures métalinguistiques***" ("**Texte littéraire et métalangage**", 1977).

---

*Monsieur Jourdain faisant de la prose sans le savoir, utiliser une métalangue, en ce sens précis, sans le savoir*" (p.94).

## 2. Métalangage et autonymie

C'est d'abord uniquement d'un point de vue linguistique que Josette Rey - Debove s'est penchée sur ce concept, ce qui explique un peu son attitude exclusive. D'après son analyse, le principal critère qui permet de parler de métalangage est celui d'"autonymie", car :

> ***"le lexique est double : l'ensemble des mots en usage d'une langue et l'ensemble des mêmes mots autonymes, homonymes des premiers"***[1]

Ainsi, il y a des énoncés ambigus, dont on n'arrive pas à déterminer s'ils se réfèrent au monde ou à eux-mêmes.[2] Dans ce cas l'ambiguïté disparaît dès que

---

[1] J.Rey -Debove, "**La métalangue comme système de référence au signe**", (op. cit. p. 233). Il convient cependant de rappeler que le concept d'autonymie a déjà été emprunté à la logique par Jackobson et appliqué à la linguistique. Dans son analyse des interactions entre le code et le message dans le procès de la communication, il distingue un type de message dans lequel ce dernier renvoie au code et qu'il représente M/C : "*Un message renvoyant au code correspond à ce qu'on appelle en logique le mode autonyme du discours [...] Toute interprétation ayant pour objet l'élucidation des mots et des phrases - qu'elle soit intralinguale (circonlocutions synonymes) ou interlinguale (traduction) - est un message envoyant au code. Ce genre d'hypostase - comme le pointe Bloomfield - "est étroitement lié à la citation, à la répétition du discours" et joue un rôle vital dans l'acquisition et l'usage du langage*", (Op. cit. p.178).

[2] J. Rey -Debove établit une distinction entre ce qu'elle appelle le signifié mondain et le signifié langagier d'un mot : "*On appellera donc "**signifié mondain"** et "**signifié langagier"** respectivement le signifié d'un signe qui renvoie au monde et d'un signe*

l'opération métalinguistique intervient, comme l'illustre l'exemple suivant qu'elle donne elle-même : ***Démystifier est à la mode***

Cet énoncé peut avoir deux sens :

- Il est à la mode de démystifier : emploi normal

- Le mot "***Démystifier***" est à la mode : emploi autonymique.

C'est grâce aux "mots métalinguistiques" comme mot, nom, adjectif, préposition, suffixe, locution, phrase, énoncé etc.. que le sens autonymique peut être obtenu.

Cette analyse, malgré sa pertinence et sa rigueur, demeure assez limitative dans la mesure où seuls les énoncés autonymiques tombent sous la règle de la pratique métalinguistique, alors que le fait qu'un énoncé ait pour objet un autre énoncé ou un discours quelconque, qu'il soit littéraire ou autre, n'est pas du tout considéré comme métalinguistique. Une petite concession cependant, celle portant sur des énoncés ayant une "connotation autonymique" (1972, p. 239), et qui se distinguent chez le locuteur par une volonté de distanciation par rapport à l'objet de son discours. Dans ce cas l'utilisation des guillemets permet d'isoler la partie de l'énoncé concernée par cette prise de distance, qui doit être comprise alors comme une sorte de citation, une parole qui relève implicitement d'un "comme on dit", ou d'un "comme je dis", lorsqu'il s'agit d'un mot forgé ou d'un

---

*qui renvoie au langage, le premier étant dit* ***"signe ordinaire"*** *et le second* "***signe métalinguistique"***. *Le terme mondain est emprunté à Barthes dans ce sens (1967, p. 32)*", (**LE METALANGAGE,** p. 22).

néologisme qu'il faut présenter comme tel au destinataire. Citons les deux exemples que J.Rey-Debove donne à ce propos :

***1- Le problème de l'"environnement" préoccupe les urbanistes***

***2- Je ne suis pas "misandre"***

Dans (1), il s'agit d'un mot ("environnement") qui est présenté comme émanant d'un discours étranger et différent de celui du locuteur, tandis que dans (2) le mot "misandre" est souligné par les guillemets comme pour mettre en relief son caractère personnel, ce qui est une façon d'inviter le destinataire de l'accepter comme tel. Le trait commun entre les deux exemples, c'est qu'à la signification première, la dénotation, qui consiste ici à parler du monde, vient s'ajouter une deuxième signification, la connotation autonymique, qui concerne ici le code. C'est cette connotation qui est donc le propre de l'opération métalinguistique.

### 3. L'extension du concept à la littérature

Etendue au domaine littéraire, cette idée va éclairer d'un jour nouveau un certain nombre de procédés et de pratiques littéraires comme le pastiche et l'intertextualité dans ses multiples aspects. La littérature n'est pas seulement un discours sur le monde, mais aussi un discours sur son propre code.[1]

---

[1] C'est ce que J.Rey -Debove explique dans les termes suivants : "*Dans la mesure où le rôle fondamental du signifiant est aujourd'hui reconnu, la littérature serait d'abord*

D'une part, ce discours métalinguistique se caractérise, suivant le tempérament esthétique de l'auteur ou parfois du texte, par sa nature suspicieuse et critique à l'égard de la langue. Nous pouvons citer ici un exemple extrêmement éloquent que nous trouvons dans le roman de l'écrivain algérien Mourad Bourboune, **LE MUEZZIN** :

***"Nous réformerons le vocabulaire :***

***Couscous,***

***Tajine***

***Burnous***

***Salamalec***

***Chéchia***

***Caftan***

***Narguilé***

***Gandoura***

***Aïd***

***Ramadan***

***Achoura***

***Loubia***

---

*définie comme un discours sur le monde qui connoterait son propre signe sur le mode du "comme je dis". Les modèles d'énonciation, en tant que codés par la société, connoteraient leur propre signe sur le mode du "comme on dit", et représenteraient le pôle inverse que constituent les lieux communs*" (1972, p. 241).

***Zoubia***

***Merguez***

***Dinar***

***Vizir***

***Raïs***

***Bakchich***

***Pour commencer, seront retirés de la circulation et interdits par Décret"***( 1968, pp. 292-293)**.**

Cet exemple nous montre que l'opération métalinguistique a pour but de traquer le cliché qui encombre le lexique arabe intégré par la langue française et dénoncer ses connotations colonialistes. Il est à noter que ce qui est visé ici n'est pas le vocabulaire en lui-même, mais "comme on (les colonialistes) l'emploie". Nous aurons l'occasion de voir aussi que cette opération métalinguistique est susceptible de déborder la compétence linguistique du lecteur français, comme pour lui prouver que le lexique arabe est capable de résister au cliché auquel semble le réduire l'usage linguistique. Au fond, ce n'est pas vraiment le lexique qui est mis en cause, mais un certain usage qui en est fait, puisqu'il arrive que son potentiel de subtilité soit révélé par un usage particulier, notamment à travers le jeu de mots ou le calembour. Citons encore une fois Bourboune :

***"J'habite***

***rue Cache-cache***

***Numéro macache"*** (Idem, p. 19)

Le mot "macache" est dérivé de l'arabe dialectal et signifie "il n'y en a pas" ou "il n'existe pas". Le mode du "comme on dit" est parfaitement présent ici, mais il ne contribue nullement à la lisibilité, et le lecteur français est comme frappé par ce type d'aphasie dont parlait Jackobson, incapable qu'il est de trouver un synonyme à ce mot, pourtant si proche phonétiquement et morphologiquement ! Ainsi, dans les deux exemples, le métalangage semble avoir pour but de représenter ce vis à vis linguistique inhérent à la littérature maghrébine de langue française, et qui revêt chez Bourbonne -comme chez d'autres- la forme d'un combat où français et arabe se règlent leurs comptes à coups de vocabulaire.

Une telle situation nous incite à évoquer Jackobson qui, en analysant un type d'aphasie caractérisée par ce qu'il appelle "***le trouble de la similarité"*** (Op.cit. p. 49), fait remarquer que celui qui souffre de ce trouble est incapable de remplacer un mot par ses synonymes, des expressions équivalentes ou des hétéronymes. En d'autres termes, le trouble de la similarité n'est autre que la perte de l'aptitude au métalangage, étant entendu que l'opération qui consiste à dire "ceci équivaut à cela", et qui permet donc de substituer un mot à un autre, tout en conservant le même sens, est l'opération même qui définit le métalangage. Voilà qui éclaire merveilleusement notre propos, en particulier en ce qui concerne l'usage chez Meddeb et dans la littérature maghrébine de langue française, des lexiques arabes, berbères et autres.

A première vue, ce phénomène prouverait l'existence dans cette littérature d'une disposition au métalangage particulièrement développée. Cependant, le fait

qu'elle se rencontre dans la quasi totalité des oeuvres maghrébines ne doit pas nous autoriser à croire qu'elle est typiquement maghrébine.[1] Ce qui serait par contre intéressant à connaître, ce sont les causes et les modes de manifestation de ce phénomène, qui sont d'ailleurs différents d'un écrivain à un autre.

Sur un autre plan, on a constaté que le discours métalinguistique peut avoir parfois pour finalité de tracer un programme de lecture, de conjurer l'opacité du texte ou tout simplement de signaler un échange et un dialogue avec d'autres textes. C'est ce qui a conduit Jacques Dubois à proposer le terme de "métatexte" pour expliciter cette dimension de la littérature. Cette innovation terminologique prouve encore une fois l'ampleur et l'importance de l'activité métalinguistique dans le texte littéraire. Pour des raisons de simplicité, nous préférons ne pas nous servir de ce terme, d'autant qu'il ne se réfère que très partiellement au contenu de "métalangue" ou de "métalangage", tel que le définit J.Dubois:

> ***"On peut observer [...] à l'intérieur de certaines "régions", une concurrence telle entre le dire et le vouloir dire et une telle pesée de ce dernier qu'à certains endroits le texte s'élude pour se transformer***

---

[1] La littérature française est riche d'exemples, depuis l'âge classique jusqu'à l'époque moderne. Pensons par exemple à certaines comédies de Molière, en partie ou entièrement dominées par des débats linguistiques (**LE BOURGEOIS GENTILHOMME, LES PRECIEUSES RIDICULES, LES FEMMES SAVANTES**), ou encore à des auteurs contemporains comme Butor (**L'EMPLOI DU TEMPS**) est semé de mots et expressions anglaises dont les traductions et/ou explications sont prétexte à des développements narratifs), Ponge (notamment dans certains poèmes de **PIECES**), Queneau etc..

***en ce que nous voudrions appeler un*** *métatexte"*.[1]

La notion de "métatexte" ne s'applique donc pas aux textes qui, comme ceux de Meddeb par exemple, sont marqués par une présence importante de discours hétérogènes. Par contre, cette idée de "concurrence" entre deux composantes du texte (le dire et le vouloir dire, c'est à dire le métatexte) est intéressante, et nous la retrouvons d'ailleurs en conclusion de son article, quand Dubois préconise de centrer la recherche sur les enjeux textuels d'une telle concurrence en vue de pouvoir en déterminer la nature chez des auteurs et dans des oeuvres différents. Cette proposition nous concerne directement car elle s'inscrit au coeur de notre problématique, notamment lorsque nous aurons à analyser l'emploi du lexique arabe chez Meddeb, et que nous serons alors amené à établir des comparaisons avec d'autres écrivains maghrébins. La validité de cette idée peut d'ailleurs être vérifiée à l'avance au niveau des exemples pris chez Bourbonne, dès que nous les confrontons à un exemple pris chez Amran El Maleh dans son roman **AÏLEN** : ***"aajib ! la? étonnant, non ?"*** (1983, p. 10), dans lequel le procédé métalinguistique se limite à une simple juxtaposition traductive, sans aucune nuance critique, comme si l'écrivain voulait suggérer l'utopie d'un bilinguisme heureux, idée très chère à Khatibî comme on le sait.

Ainsi, l'étape importante dans l'histoire du concept de métalangage aura

---

[1] Jacques Dubois, "**Code, texte, métatexte**", in **LITTERATURE** n°12, décembre 1973, p.8.

été sa récupération définitive par l'analyse littéraire. C'est le cas entre autres de l'article de Philippe Hamon **"texte littéraire et métalangage"** (op. cit. 1977), dans lequel nous assistons à une véritable vulgarisation de ce concept que d'autres n'avaient précédemment manipulé qu'avec une extrême prudence. A la différence de l'étude de Josette Rey-Debove dont nous avons signalé la perspective linguistique assez restrictive, Ph. Hamon déclare partir quant à lui d'une position de "littéraire", ce qui explique le caractère plus qu'ouvert de son analyse.

Bien qu'il commence lui aussi par souligner la complexité du concept de métalangage (contrairement à J. Rey -Debove, il n'emploie pas le terme métalangue), cela ne l'empêchera pas de lui trouver des potentialités d'analyse insoupçonnées dans le champ littéraire. D'abord, comme pour déblayer le terrain devant lui, il commence par noter le souci restrictif dans l'usage de ce concept chez certains linguistes et sémiologues, et sa première réaction va être la mise en cause de la pertinence de la distinction faite par Jackobson entre le métalangage (qui implique la référence au code de la langue), et l'autonymie (qui implique la référence du message à son propre code).[1] Une fois cet obstacle théorique écarté,

---

[1] En effet, selon Ph. Hamon, il "*n'est pas toujours facile chez R. Jackobson lui-même, de distinguer ce qui relève du métalangage (la référence au code de la langue) et de l'autonymie (la référence du message à son propre code) c'est à dire du Poétique. Nous supposons ici pour les commodités de l'analyse, que le poétique et le métalinguistique se neutralisent (ou se surdéterminent) toujours dans le texte littéraire écrit, que parler de la langue c'est pour le texte, parler de soi, et inversement*".

il va ouvrir la problématique du métalangage à des possibilités illimitées qu'offre selon lui le texte littéraire.

Cela signifie donc que tout texte littéraire contient du métalangage, et pour le prouver il suffit d'y relever l'équivalent de ces "propositions équationnelles" qui fondent le métalangage selon Jackobson :

> ***"On ne peut donc faire l'hypothèse que le texte littéraire non seulement est générateur de paraphrases, de gloses, d'explications, d'exégèses, de critiques, de compilations, d'enseignements et de rewritings extérieurs divers, mais qu'il contient son propre métalangage interne, et qu'il pourrait se définir, à la limite, comme un*** *"énoncé à métalangage incorporé"****. Ce sont ces "appareils", "opérateurs", et "figures" métalinguistiques du texte littéraire, que nous pouvons réduire sommairement à une proposition assertive et équationnelle (A = A'), typique du texte "cognitif" (R. Jackobson), et que nous supposons accessibles à l'analyse..."*** (1977, p. 256).

A le suivre dans son argumentation, tout dans un texte serait prétexte à métalangage. Le choix des exemples qu'il donne relève dans une certaine mesure d'une simplification du concept. D'ailleurs cette simplification du concept est explicitement revendiquée et posée comme préalable à sa démarche, puisqu'il suggère qu'il est plus pratique que l'analyse mette ***"provisoirement entre***

---

(**"Texte littéraire et métalangage"**, p. 264).

***parenthèses ces problèmes théoriques"*** (Idem. p. 256)**.** Ce courage méthodologique, pour décomplexé qu'il soit, n'en présente pas moins des risques de dérapage. Dire par exemple que des énoncés comme :

***-"Il ouvrit la porte rudement ..."*** (Collette, **DUO**)

***-"Par une belle matinée d'automne bleu et or, je mis le pied pour la première fois sur la terre américaine..."***

(Julien Green, **TERRE LOINTAINE**)

sont métalinguistiques relève à notre avis d'une gymnastique méthodologique dont la fiabilité reste incertaine. Aussi bien dans le premier que dans le second exemple, le message n'a pour objet ni la langue ni le code, mais visiblement un référent extralinguistique. D'autres exemples de ce genre, tirés des incipits de certains romans, sont encore cités par Hamon, dans lesquels il décèle l'opération métalinguistique sur un ***"mode métaphorique"***.[1] Il va même jusqu'à considérer la description et le portrait comme opérations métalinguistiques puisque, comme l'article de dictionnaire - qui est le métalangage par excellence -, ils contribuent à assurer la lisibilité du texte par l'équivalence qu'ils introduisent entre un nom

---

[1] Il donne notamment comme exemple un passage de l'ouverture du roman de Stendhal, **LE ROUGE ET LE NOIR,** qu'il commente comme suit : "*Comme le voyageur du texte de Stendhal, le lecteur est bien celui qui pénètre pour la première fois dans un texte nouveau, qui est étonné du "travail" de machinerie stylistique, qui a franchi la frontière du titre, etc. On a là affaire à une sorte de mimétisme textuel, équivalent, sur le mode métaphorique, de l'auto-description explicite-ironique de certains textes modernes*". (Idem. p. 268).

propre ou nom d'objet, initialement des "***asémantèmes***" (Ibid. p. 272), et une expansion explicative.

Parmi les "***appareils métalinguistiques***" énumérés par Hamon, seuls nous apparaissent valides la citation, les commentaires d'un personnage ou du narrateur sur les discours d'un autre personnage (abstraction faite de sa nature fictive ou réelle), et dans une certaine mesure les termes qui fonctionnent comme des indicateurs de genre, car les seuls à notre avis qui présentent une pertinence méthodologique et qui ne provoquent aucun risque de banalisation du concept. Ses remarques sur la citation nous semblent extrêmement judicieuses et éclairantes. D'une part, la citation implique une paraphrase, une redondance, un redoublement et/ou confirmation de l'information ; d'autre part, elle devient une source d'inquiétude et ***"examen de passage"*** (Ibid. p. 277) pour le lecteur qui se voit imposer un test de déchiffrement.

Cette inquiétude a alors pour origine une incapacité de comprendre le clin d'oeil culturel de la citation ou d'en reconnaître la référence. La citation devient dans ce cas un test à l'aptitude métalinguistique du lecteur ; elle provoque soit son inclusion euphorique, soit son ***"exclusion disphorique dans l'espace du non-savoir"***. (Ibid. p. 277)

Ces considérations s'appliquent parfaitement à la littérature maghrébine de langue française, notamment en ce qui concerne l'utilisation du vocabulaire interlinguistique. Les exemples sont tellement nombreux que l'on n'a que l'embarras du choix. Prenons au hasard ces deux exemples dans **MESSAOUDA**

(1983) du romancier marocain Abdlehak Serhane :

***-" Hammad grogna un "T'fou, le matin est à Dieu !"*** (p. 81).

***-"Les dernières paroles furent accueillies par un Sadaq Allah ou laadim irrité".*** (p. 114).

Dans les deux exemples, ni la citation arabe, ni celle traduite en français ne sont accessibles à la compétence métalinguistique du lecteur français moyen, pas plus d'ailleurs que ne le sont pour le lecteur arabe ou même français, les citations en italien dont l'écriture de Meddeb est particulièrement friande. Pensons par exemple aux derniers mots qui terminent **PHANTASIA,**

***"e gia iernotte fu la luna tonda"***

et dont la fonction semble à notre avis d'empêcher le lecteur d'avoir le dernier mot.

Nous reviendrons plus loin avec plus de détails sur la citation chez Meddeb et les différentes formes linguistiques qu'elle prend chez lui.

En confirmation de tout cela, nous pensons, avec Ph. Hamon, que le métalangage peut être au service de deux philosophies de l'écriture. D'une part, celle qui se caractérise par un refus et une contestation de l'énonciation unique et hégémonique de la vérité. C'est le cas notamment de tous les textes de Meddeb, l'analyse en donnera la démonstration à travers **TALISMANO, PHANTASIA, TOMBEAU D'IBN 'ARABI** et **LA TACHE BLANCHE**. D'autre part, celle qui tend à s'instituer, par une critique radicale et absolue, comme source du Vrai et du Savoir, ce qui représente la tentation de beaucoup d'écrivains modernes. Pensons

par exemples aux excès du mouvement Dada et aux manifestes du surréalisme de Breton. L'écriture de Meddeb, comme tend justement à le démontrer sa nature métalinguistique, veut se situer à contre-courant de ce radicalisme et de toute forme de dogmatisme.

En ce qui concerne l'autre appareil métalinguistique, qui consiste dans l'existence de personnages romanesques typiquement métalinguistiques, et qui paraît fondé chez Hamon sur le fait que les personnages peuvent parler de leur propre discours et de celui des autres personnages, il est possible de le vérifier avec succès dans la littérature maghrébine de langue française de manière générale, dans laquelle le lecteur non arabisant est pris au jeu d'un écrivain dont le bilinguisme instaure obligatoirement la nécessité du métalangage. Chez Meddeb, cela constitue l'argument majeur du protagoniste - narrateur qui, pratiquement dans tous les textes que nous allons analyser, semble voué à un destin de déchiffrement et de philologie, vocation qu'approfondit chez lui cet auxiliaire féminin qu'incarne le personnage emblématique d'Aya. La situation est telle que lecteur et écrivain peuvent être considérés alors comme des personnages typiquement métalinguistiques, mais impliqués dans un échange inégal de savoir, nous y reviendrons.

De ce fait, la finalité du métalangage dans un texte littéraire varie entre trois choix. Celui de la participation, dans la mesure où il va créer une sorte de connivence entre le lecteur et l'écrivain, ce qui suppose l'absence de toute opacité dans le jeu des citations, allusions et références culturelles. Celui de la

distanciation, dans lequel l'écrivain s'institue en pédagogue face au lecteur, ce qui se traduit par une inégalité de savoir qui en principe devrait se dissiper au fur et à mesure que l'écrivain fait pénétrer le lecteur dans ses arcanes. Enfin celui de l'exclusion, dans lequel l'écrivain se retranche derrière ses secrets et place son texte en dehors de l'économie de l'échange ou du partage. Tout cela nous amène logiquement à poser la question de la lisibilité et de l'illisibilité en littérature. Question controversée, on s'en doute, et qui a fait lever plus d'un bouclier, nous aurons l'occasion d'en parler plus loin à propos de Meddeb.

En guise de récapitulation, et pour éviter tout encombrement théorique à notre démarche, nous pouvons dire qu'à travers les différents points de vue qui viennent d'être exposés, peut se lire une tendance vers un consensus dans la délimitation du concept de métalangage, dont le principal trait définitoire serait le fait qu'il suppose l'existence d'un langage objet. De ce consensus, nous ferons le point de départ de notre analyse. Il est à souhaiter que ce syncrétisme ne soit pas vu comme le signe d'une paresse théorique. Notre point de vue est que l'inflation de la théorie ne peut conduire qu'à l'enlisement de la démarche. Cette briéveté dans l'exposé théorique est pour nous le moyen de faire valoir la primauté de l'analyse pratique, dont seuls les résultats pourront témoigner de la validité de ce travail.

D'ailleurs, ce parti pris de dépouillement théorique est en fin de compte le même que nous trouvons dans l'étude de Ph.Hamon, ainsi que dans presque toutes celles contenues dans le numéro spécial de la revue **LITTERATURE,**

significativement intitulé **METALANGAGE (S)**. Le pluriel, timidement esquissé dans ce titre, donne à voir non l'éclatement terminologique de ce concept déchiré entre plusieurs définitions, mais simplement sa richesse et sa diversité opérationnelles. C'est ce qu'affirme notamment Claude Abastado dans son "Avant-propos" à ce numéro :

> ***"La notion devient dès lors extensive à toute opération réflexive sur un système symbolique; le concept entre en concurrence avec ceux de "métadiscours" ou "métatexte", on désigne comme pratiques métalinguistiques le discours critique, qu'il porte sur la littérature (M.L Terray) ou les oeuvres artistiques (G.Bauret), la glose d'un texte par son auteur (Cl. Leroy), le modèle théorique dont s'inspire un écrivain (N.Boulestreau), l'écriture littéraire auto-réflexive (Cl. Abastado), les préfaces "hétérographes" (G. Idt), la notation musicale (Fr. Escal), le discours pédagogique (Fr. Vanoye) ou politique; cette énumération n'a rien d'exhaustif ..."*** (1977, pp.4-5).

Nous essayons donc d'exploiter au mieux cet assouplissement du concept, assouplissement auquel s'est rangée J.Rey -Debove dans son ouvrage intitulé **LE METALANGAGE,**[1] lequel représente à notre avis l'aboutissement de ses

---

[1] Le caractère ostentatoire de ce titre efface de manière irréversible le terme "métalangue" que l'auteur de cet ouvrage avait pourtant bien défendu quelques années auparavant. Les arguments avancés pour justifier la nouvelle option

recherches dans ce domaine et demeure une référence incontournable. Notre projet d'analyse aura ainsi tiré sa légitimité de cette richesse opérationnelle qui aura à couvrir les multiples aspects que prend l'opération métalinguistique dans l'écriture de Meddeb. A ce propos, nous pouvons déjà considérer l'énumération sus-mentionnée par Abastado comme parfaitement valable pour le corpus que nous envisageons d'étudier. Pratiquement toutes ces opérations sont attestées chez Meddeb, avec toutes les variations et les finesses que suppose la maîtrise et l'approche artistiques propres à chaque écrivain.

Car la forme et l'objet du métalangage sont d'une étonnante diversité chez cet écrivain. Outre le commentaire autonymique et auto-réflexif, notamment quand il s'agit de définir, traduire ou expliciter les mots arabes dont regorgent entre autres **TALISMANO** et **PHANTASIA,** ou d'interrompre le fil de la narration

---

terminologique ne sont pourtant pas dénués de fondement et de pertinence : "métalangage *servira à dénommer la fonction métalinguistique d'une langue donnée L1, L2, ..., Ln* : "métalangage du français, de l'anglais"**,** *etc.., aussi bien que la fonction métalinguistique du langage en général. Le terme s'appliquera aux énoncés métalinguistiques familiers ou scientifiques - didactiques (naturels ou formalisés). Quant au terme* " métalinguistique "**,** *on constate qu'il pose un problème morpho-sémantique. L'adjectif correspondant à* " métalangage " *est* " métalangagier "**,** *puisque* " linguistique " *adjectif, à lui seul, a déjà le sens de "qui sert à étudier le langage" alors que* " langagier " *signifie "qui est de la nature du langage". L'étude du langage est donc métalangagière ou linguistique; et ce serait l'étude du* "métalangage" *qui serait* "métalinguistique"**,** *c'est à dire exprimée dans un langage tertiaire. Cependant, il n'est pas souhaitable d'aller contre l'usage déjà répandu de ce mot, et on gardera* "métalinguistique" *pour signifier* "métalangagier". "Josette Rey -Debove, (1978, p.21).

pour centrer le discours sur la pratique de l'écriture en général pour livrer quelques secrets relatifs au texte, nous notons aussi la présence massive d'une glose à la curiosité démesurée, ce qui donne à ses textes une véritable dimension d'érudition. La liste des artistes, écrivains, philosophes et penseurs évoqués peut donner lieu à un index assez considérable, et nous avons relevé pas moins de 66 noms dans **PHANTASIA** et autant dans **TALISMANO,** avec naturellement des retours, des fréquences plus ou moins grandes et des redondances dans et entre les deux romans, ce qui témoigne à notre avis, nous aurons à le constater par la suite, d'une continuité aussi bien sur le plan esthétique que philosophique.

La passion métalinguitique ne s'arrête cependant pas à l'écriture romanesque ; elle s'étend à toute l'activité littéraire de l'écrivain. Nous la trouvons à la base de son texte poétique **TOMBEAU D'IBN 'ARABI** (1987), dominé par l'ombre du grand poète et philosophe mystique arabe Muhiydine Ibn 'Arabi. Nous la trouvons aussi dans son travail de traducteur, la traduction étant une préoccupation constante chez lui, car elle est non seulement à la base de son écriture romanesque et poétique, nous y reviendrons, mais vise aussi la promotion de la littérature arabe et la réhabilitation de la pensée mystique la plus audacieuse, comme en témoigne des titres comme **LES DITS DE BISTAMI** (1989) et **LE RECIT DE L'EXIL OCCIDENTAL** (1991) du maître de l'Ishrâq, Suhrawardî. Enfin, il y a aussi son activité de critique et de théoricien, où les études consacrées à des écrivains, penseurs et artistes côtoient les commentaires ayant pour objet ses propres textes, soit directement, comme lors des nombreux

entretiens qu'il a accordés à des journalistes et à des chercheurs, soit de manière indirecte, dans des articles - manifestes traitant d'une question théorique précise dont nous retrouvons les échos au coeur de la thématique de ses oeuvres.[1] Ces éléments paratextuels, ces "seuils" pour reprendre le terme de Genette (1987), seront exploités au mieux au courant de ce travail.

[1] Par exemple son article "**Lieux-dits**" (in **LES TEMPS MODERNES,** octobre 1977) est déjà un mode d'emploi avant-terme de **TALISMANO.** La même remarque est valable aussi pour son autre article "**Le palimpseste du bilingue**" (in **DU BILINGUISME,** collectif, 1985), qui éclaire de manière décisive certains aspects de **PHANTASIA**.

## 4. La littérature maghrébine de langue française et l'écriture en langues

### 4.1. Ecriture et réflexivité

Le premier aspect du caractère réflexif de l'écriture de Meddeb est l'utilisation particulièrement abondante des langues étrangères dans ses textes romanesques : l'italien, le latin, l'anglais, l'allemand, le japonais, l'hébreu, les écritures idéogrammatiques comme le chinois, les hiéroglyphes et l'écriture cunéïforme, sans oublier bien évidemment l'arabe, se retrouvent un peu partout dans **TALISMANO** et **PHANTASIA,** suivant un projet esthétique dont les prolongements théoriques nécessitent un intérêt et appellent une curiosité tout particuliers.

Une oeuvre littéraire, qu'on nous permette de le rappeler, demande toujours à être envisagée dans sa totalité, même si parfois le détail tend à s'imposer de fait, à cause d'une mise en relief délibérée ou inconsciente de la part de l'auteur. Il est parfois possible aussi que la curiosité soit stimulée par l'absence du détail formel ou thématique que les affinités de l'oeuvre avec un ensemble spécifique - le genre - rendent prévisible. Il est établi que si le détail appartient à l'oeuvre, celle-ci appartient à tout un corpus dont les limites peuvent être définies avec plus ou moins de précision.

Toute l'esthétique réaliste par exemple a pour exigence essentielle la

restitution de l'objet avec le maximum de fidélité à l'original. Ce qui n'empêche pas parfois le dérapage vers un lyrisme qui pour des raisons obscures finira toujours par accorder la prédominance à quelque détail en particulier. Par exemple, la description réaliste des moeurs sexuelles d'une famille bourgeoise sous le Second - Empire, dans **LA CUREE,** n'empêche pas Zola de se référer constamment au mythe de Phèdre. Ainsi, un détail qui, d'une manière ou d'une autre, tranche avec la tonalité générale d'une oeuvre, finit presque toujours par révéler une mythologie personnelle, ou collective. De ce fait, il peut être considéré comme l'indice de la dimension réflexive de l'oeuvre, parce qu'il finit par dévier l'attention du lecteur qui, après s'être arrêté sur le contenu, ira alors interroger le code qui l'a produit, lequel à la fin s'avère suspect.

Cela nous autorise donc à affirmer que les mots étrangers à la langue du texte - en particulier les mots arabes - qui parsèment **PHANTASIA** et **TALISMANO** - , sont légitimés par l'esthétique particulière qui régit ces deux textes, lesquels sont à leur tour à situer dans le corpus plus général de la littérature maghrébine de langue française. L'usage de mots arabes dans des textes écrits en français n'est pas à imputer au seul Meddeb, qui est d'ailleurs loin d'être un inaugurateur dans ce domaine.

### 4.2. De l'écriture à la traduction

Les mots arabes ont surgi dans la littérature maghrébine de langue

française de manière naturelle pourrait-on dire, et ce depuis l'apparition des premiers textes. Or ce qui est frappant, c'est que jusqu'à très récemment ce phénomène n'a pas fait l'objet de la moindre curiosité, comme s'il n'existait pas, ou comme si, fruit d'une génération spontanée, son existence ne comportait aucun insolite. Attitude assez révélatrice de la critique aussi bien maghrébine que française d'ailleurs, dans laquelle il y aurait comme un consensus spontané sur ce sujet. Ce silence général est d'autant plus étrange que la règle a été depuis toujours chez la critique intéressée d'entourer chaque oeuvre et chaque écrivain de tout l'intérêt qui convient.

Pourtant, cette lacune dans les études maghrébines n'est certainement pas imputable à une quelconque défaillance du discours critique. Que n'a-t-on lu sous la plume d'écrivains et de critiques à propos de la question de la langue et de l'identité dans la littérature maghrébine de langue française ! Des colloques ont été tenus, des tables rondes et des journées d'étude ont été organisées, des publications extrêmement spécialisées ont paru, des interviews avec des auteurs maghrébins ont été publiées, et cependant nulle part n'a été décrite et analysée de manière profonde la question de l'usage de l'arabe dans le texte maghrébin. Même le fameux **DU BILINGUISME**, livre collectif qui contient des articles et des discussions dues à des chercheurs et écrivains de grande renommée et - surtout - concernés, ne soulève la question qu'à travers des considérations générales et abstraites. Et pourtant elle est au coeur de la problématique du bilinguisme.

Dans son intervention sur **TALISMANO,**[1] Khatibi n'a fait que flirter avec cette question, et loin de s'intéresser au mot arabe dans un texte écrit en français, phénomène concret et avant tout empirique, il a préféré aller traquer la difficulté dans ce qui constitue l'implicite. S'il a parlé de l'arabe dans **TALISMANO,** c'est à partir d'un point de vue herméneutique qui ne privilégie nullement le détail empirique et la description systématique. Cela n'empêche cependant qu'il reste l'un de ceux qui préconisent avec insistance une démarche critique qui tienne compte de la problématique du bilinguisme dans l'approche des oeuvres maghrébines.[2] C'est lui notamment l'auteur du terme "bi-langue", qui reste encore à explorer. Dans son analyse de **TALISMANO -**, où il décèle un rapport profond entre la transformation du nom et du prénom de l'auteur - constatée et décrite par Meddeb lui-même dans son roman - et l'anomalie syntaxique que constitue l'usage délibérément abusif de la préposition "à", Khatibî part de la prémisse que:

> ***"Toute cette littérature maghrébine dite d'expression française est un récit de traduction. Je ne dis pas qu'elle n'est que traduction, je précise qu'il s'agit d'un récit qui*** *parle en langues"***.** ("**Bilinguisme et**

---

[1]Abdelkébir Khatibî, "**Bilinguisme et littérature**", in **MAGHREB PLURIEL,** 1983.

[2] Dans sa lettre - préface à **VIOLENCE DU TEXTE** de Marc Gontard , (1981), Khatibî avance que "*tant que la théorie de la traduction, de la bi-langue et de la pluri-langue n'aura pas avancé, certains textes maghrébins resteront imprenables selon une approche formelle et fonctionnelle. La langue "maternelle" est à l'oeuvre dans la langue étrangère ...*", (p. 8).

**littérature**", 1983, p. 186. NB. C'est Khatibî qui souligne.).

En évoquant le rapport entre l'écriture et la traduction, Khatibî met à jour le fond même du problème inhérent à toute situation de bilinguisme. Or le bilinguisme dans **TALISMANO** est beaucoup plus complexe que l'on pouvait prévoir, car en plus du face à face français/arabe (ce dernier avec ses deux composantes inévitables, le classique et le dialectal, et tout ce qu'ils peuvent drainer comme archéologie et investissement affectif), d'autres langues viennent entrer en lice, en particulier le chinois sous-forme de l'idéogramme représentant "la voie du tao", et l'italien que l'on trouve jusque dans le titre : "Talismano". Le bilinguisme débouche donc sur le plurilinguisme, ce qui est, toujours selon Khatibî, une façon d'atténuer le choc de la confrontation entre la langue maternelle et la langue de l'écriture. L'italien offrirait alors un exutoire euphorique à l'hédonisme linguistique et culturel de l'auteur :

> ***"L'italien ici : langue de la jouissance pure, langue paradisiaque et du jeu hédonique, loin de la violente contradiction du français et de l'arabe. Qu'il utilise des expressions et des mots italiens, qu'il décrive les villes, les arts et les paysages d'Italie, l'auteur baigne dans le bonheur"*** (Idem. pp. 188-189).

Mais revenons à la question de la traduction. Si la littérature maghrébine semble condamnée de manière irréductible au plurilinguisme, c'est parce que, sous la langue étrangère d'adoption, la langue maternelle demeure une trace indélébile qui hante un site graphique étranger et s'impose comme un défi à son

hégémonie. La langue maternelle devient alors, selon l'expression de Khatibî, un ***"dehors irréductible***[1] **".** D'où parfois la nécessité chez Meddeb de recourir, quand il utilise un mot arabe, à un commentaire ou une définition qui en éclaire ou en traduit complètement ou approximativement le sens.

Cependant, l'analyse de Khatibî, malgré la grande pénétration avec laquelle elle a réussi à poser le problème, reste inopérante à certains égards. Tout en réussissant à isoler le fond du problème, Khatibî réduit sa propre analyse par sa limitation aux seuls aspects qui servent son propos. Les conclusions pertinentes, mais à la portée limitée, auraient certainement été enrichies et élargies si la démarche avait consenti à une certaine exhaustivité, fut-elle relative. Au lieu de cela, il se limite à souligner la complexité du problème :

> ***"J'ai prélevé des exemples très simples de l'usage du lexique arabe dialectal, et ce choix s'avère infiniment complexe à interpréter. Car l'usage d'un mot, d'un seul (par exemple zemzem) entraîne avec lui tout l'immense corpus maternel.."*** (Ibid. p. 199).

Cette constatation ne doit pas être considérée comme une façon d'évacuer cette complexité ou d'en réduire les prolongements théoriques. Khatibî indique ici une piste de travail qui reste encore à explorer, n'en déplaise à la citation de Kateb Yacine qu'il appelle à son secours pour corroborer ses remarques, comme

---

[1] A. Khatibî explique un peu plus loin : "*Car la langue étrangère, dès lors qu'elle est intériorisée comme écriture effective, comme parole en acte, transforme la langue première, elle la structure et la déporte vers l'intraduisible*" (op.cit. p186).

si les déclarations de Kateb avaient pour objet une pratique scripturale propre à Meddeb.

Mais convoquer K. Yacine en parlant de Meddeb, n'est-ce pas là un lapsus qui prouve merveilleusement que la question de l'usage de l'arabe dans un texte écrit en français demeure spécifiquement maghrébine, et qu'en tout cas il concerne la totalité des écrivains maghrébins, qu'ils soient marocains, algériens ou tunisiens, qu'ils soient arabes, berbères ou juifs[1] ? N'est-ce pas une façon à peine détournée de se désigner comme juge et partie dans le débat ? Après tout, Khatibî n'est - il pas lui aussi un écrivain maghrébin de langue française ? Le fait de s'être penché sur Meddeb n'est - il pas un appel implicite à un questionnement plus efficace de ce phénomène qui le concerne non seulement en tant que critique, mais aussi en tant qu'écrivain, et dont il fait à juste titre d'abord et avant toute chose le signe le plus évident de la confrontation des langues sur le terrain du bilinguisme ? Car Khatibî, comme K. Yacine, T. Ben Jelloun, Chraîbi, El Maleh, Boudjedra, Khair-Eddine, Sefrioui, Feraoun et beaucoup d'autres, use lui aussi du lexique arabe quand il écrit en français. Le problème alors est le suivant : peut-on imputer cet usage de l'arabe chez Feraoun, Chraïbî, Khatibî etc.. aux

---

[1] Nous évacuons ici les écrivains maghrébins d'origine française, parce qu'à notre avis ils forment un corpus avec des particularités et des problématiques différentes. Non que l'usage du lexique arabe soit absent chez eux, mais c'est le rapport à la langue arabe qui n'est pas le même que chez les écrivains autochtones.

mêmes raisons que celles invoquées à propos de **TALISMANO** ? Certainement pas, car la cohérence du corpus n'implique nullement une absence de particularités.

Malgré quelques légers risques de dérapage vers la généralisation que comporte la démarche de Khatibî, une des particularités de l'usage de l'arabe chez Meddeb est mise en évidence dans le rapport qu'il établit entre cette pratique et l'esthétique propre à **TALISMANO,** dont la principale marque est l'excès, l'exubérance et la surenchère[1].

En fin de compte, nous rejoignons l'analyse de Khatibî sur deux points qui nous paraissent fondamentaux :

- La définition de ce phénomène comme étant une sécrétion naturelle de toute situation de bilinguisme où une langue tend à effacer la trace de l'autre qui résiste. D'où le rapport avec la traduction, où parfois la langue - source devient irréductible à la langue - cible. Or si la traduction implique un travail sur la langue, c'est à dire obligatoirement un dédoublement de celui qui écrit, ce phénomène serait alors à rattacher à ce qu'on pourrait appeler la vocation

---

[1] Khatibî présente et définit ce rapport comme suit : "*L'auteur épelle : ceci est ceci, cela est cela. Dans ces commentaires et ces explications, déjà une traduction, ou plutôt la transformation d'une redondance, non pas dans son sens péjoratif habituel, mais dans sa signification multiple: surabondance d'humeur, excès, perte, répétition, amplification, superfluité, enflure, excès d'ornements rhétoriques, toute une économie de la surenchère ...*" (op. cit. p. 200).

métalinguistique de la littérature maghrébine de langue française[1] . Ceci nous ramène à l'idée de départ dans laquelle nous avons posé que l'usage des mots arabes dans un texte écrit en français est l'indice immédiat du caractère réflexif de l'écriture, dans la mesure où cet usage peut se justifier par une traduction impossible ou déficiente, et donc engendrant inévitablement un commentaire ou une définition plus ou moins étendus.

- La transformation d'un phénomène linguistique en procédé d'écriture. Ce qui jusqu'à présent a été tenu pour une manifestation naturelle est en fait un artifice littéraire. C'est ce qu'a pressenti Khatibî, et c'est ce que nous essayerons

---

[1] Cette idée trouverait sa confirmation dans la remarque suivante de J. Darbelnet à propos du bilinguisme : "*l'importance des sciences n'a fait que croître et cependant nous voyons que seuls les pays dont la langue jouit d'une grande diffusion internationale se permettent de négliger l'enseignement des langues vivantes. Le cas des Etats - Unis est sans doute le plus frappant à cet égard, sans doute parce que c'est celui qu'on connaît le mieux. A l'autre extrême, les petits pays du nord de l'Europe, dont les langues ne sont pour ainsi dire pas parlées en dehors de leurs frontières, sont ceux qui consacrent, et sont obligés de consacrer, beaucoup de temps à l'enseignement de deux langues de grande communication, et qui réussissent d'ailleurs à en assurer la qualité*", ("**Réflexions sur le bilinguisme**", in **LA BANQUE DES MOTS** n°16, 1978, p131). Cette situation du bilinguisme dispose donc naturellement au métalangage. J.Rey -Debove parle à ce propos de "compétence métalinguistique" : "*On parlera de compétence métalinguistique pour signifier "compétence pour le métalangage". La compétence linguistique permet de produire des phrases acceptables sur le monde, la compétence métalinguistique, de produire des phrases acceptables sur la langue, notamment celles qui affirment que les phrases sur le monde sont ou non acceptables*", (**LE METALANGAGE,** 1978, p. 21).

de démontrer à notre tour. Or un artifice littéraire n'a pas la même fonction textuelle, la même visée esthétique, et ne relève pas des mêmes préoccupations et des mêmes exigences théoriques selon qu'il est utilisé par tel ou tel écrivain. L'apparition du lexique arabe chez un même écrivain peut parfois obéir à des raisons textuelles ou idéologiques qui diffèrent d'un texte à l'autre, et donc ne relever d'aucune perspective uniformisante. Seul un inventaire vraiment exhaustif de ce procédé dans l'ensemble de la production littéraire maghrébine, suivie d'une analyse textuelle minutieuse, serait à même de nous renseigner sur la diversité et la richesse de ses formes et de ses fonctions[1] . Cela nous amène par conséquent à

---

[1] Le travail réalisé par M.Marc Baretty dans sa thèse de doctorat nous paraît un travail de pionnier et constitue à notre connaissance l'unique tentative systématique dans ce domaine. Malgré les lacunes qu'elle comporte - c'est plus un relevé descriptif qu'un travail herméneutique - cette thèse demeure une référence universitaire intéressante. Le titre en est **LES MOTS ARABES ET BERBERES DANS LA LITTERATURE MAGHREBINE D'EXPRESSION FRANÇAISE: ETUDE DE QUELQUES ROMANS ET NOUVELLES**. (Thèse de 3e cycle, soutenue à l'Université de Paris - Nord en 1985). Grâce à la base de données du LIMAG (bibliothèque de l'Université de Paris - Nord), nous avons pu consulter deux thèses intéressantes consacrées au problème du bilinguisme. Celle de Salwa Ben Abda, intitulée **BILINGUISME ET POETIQUE CHEZ T. BEN JELLOUN,** (année universitaire 89-90), et dont le chapitre IV du T.I "Interférences linguistiques" (pp.197 à 249) est particulièrement pertinent ; et puis celle de Moufida El Azzabi, **LES EFFETS LITTERAIRES DU BILINGUISME DANS LA LITTERATURE ALGERIENNE** (**ETUDE DE** NEDJMA**,** DIEU EN BARBARIE**,** LE MAITRE DE CHASSE **ET** LE DEMANTELEMENT), thèse soutenue en 1992, et dont les chapitres 1 et 2 de la deuxième partie, "Un je arabe dans la langue française" (pp.207 à 339), sont particulièrement intéressants.

postuler, suite à J. Rey - Debove, l'existence d'une performance métalinguistique[1] qui varie d'un texte à un autre, et que nous aurons l'occasion d'analyser en détail dans les deux romans de Meddeb, avant d'en découvrir les différents avatars dans ses autres textes.

[1] Il est normal que la notion de "compétence métalinguistique" entraîne celle de "performance métalinguistique", que J. Rey -Debove définit comme suit :"*Le corpus métalinguistique est, comme tous les corpus, partiellement contradictoire, puisque les règles du discours métalinguistique n'ont jamais été édictées. En l'absence de norme, l'usage est flottant, même si l'on écarte comme peu représentatifs (quantitativement) les emplois les plus bizarres. Mais parmi ces emplois, encore faut-il distinguer la sous - performance de la surperformance, qui constitue la dimension rhétorique et poétique du métalangage*". (**LE METALANGAGE** 1978, p.10).

## CHAPITRE II

# PLURILINGUISME ET METALANGAGE DANS TALISMANO ET PHANTASIA

-"Il y a parmi eux aussi quelques *haïretis* ou étonnés (mot dont peut-être on a fait d'*hérétiques*), qui représentent l'esprit de scepticisme ou d'indifférence".
Nerval, *Voyage en Orient*, II, p. 227)

-"raquettes polluées des figuiers torses des Chrétiens - entre dialectes, on se renvoie la balle ! "
C. Ollier, *Marrakch medine*, p. 23

-"You know, sabe ustede, vous savez, the chiaa, el chiisme, le chiisme, molhidine, les athées, kouffer bi Allah, les renégats, fuse fusion, culture internationale, la Sorbonne, El Azhar, Harvard"
E.A. El Maleh, *Aïlen*, p. 168.

## 1. Présentation du corpus

A première vue, le surgissement du plurilinguisme dans l'écriture de Meddeb semble lié à la nature du texte. Dans ses deux romans, où se donne à voir l'entrelacement du discours poétique et du discours savant, le plurilinguisme est fortement présent. Imagination, rêverie, fiction, poésie, toutes ces composantes essentielles du texte romanesque cohabitent avec le discours cognitif et théorique, où le philologique se mêle à l'archéologique, le philosophique au didactique. Réfuter, démontrer, analyser, expliquer, tous ces actes impliquent obligatoirement une activité métalinguistique. L'écriture romanesque, de par la liberté qui la caractérise, autorisant la digression et l'extrapolation vers le discours théorique, s'apparente alors à l'écriture de l'essai, où le vouloir démontrer - réfuter - expliquer constitue l'essentiel du propos.

La propension à l'activité métalinguistique sous sa forme la plus évidente, c'est à dire celle où la réflexivité du discours touche d'abord son propre code, est chez Meddeb commune à ses romans comme à la majorité de ses autres textes. Employer un vocable non français (arabe en général) pour l'expliquer, l'analyser, le démonter et le réassembler de nouveau, ou tout simplement le laisser à l'état brut, comme une entrave à la lecture ou simple décor, cette opération est chez lui un geste familier et quasi-rituel.

Pour des raisons de genre, cette particularité reste pourtant entièrement étrangère à d'autres textes, comme **TOMBEAU D'IBN 'ARABI** et **LES DITS DE**

**BISTAMI,** où l'ouvrage métalinguistqiue, s'il n'est pas perceptible à l'œil nu, n'en demeure pas moins actif dans leur genèse. Le métalangage s'y inscrit en effet a priori et n'a pas besoin de remonter à la surface.

Dans **TOMBEAU**, le métalangage est signalé dès le titre. D'une part la référence à Ibn 'Arabi dévoile le rapport de parenté qui le lie à la poésie mystique de ce dernier, parenté d'ailleurs explicitement confirmée et explicitée par l'auteur dans la postface ; d'autre part, le terme "tombeau" se rattache à toute une tradition poétique et montre implicitement que le texte de Meddeb suppose une lecture de ce corpus et donc une inspiration poétique qui y puise.

En ce qui concerne **LES DITS DE BISTAMI,** il suffit de savoir que c'est un travail de traduction pour comprendre pourquoi l'opération métalinguistique n'a pas besoin de se donner à voir explicitement.

Le geste métalinguistique qui consiste en l'emploi d'un mot arabe suivi (ou non) d'une explication équivalente serait une sorte d'indiscrétion dans ces deux textes où rien ne doit transparaître des textes - source. Théoriquement, le discours cognitif didactique est incompatible avec l'écriture du poème et c'est probablement cette exigence de pureté et de conformité esthétique qui explique le choix de l'écrivain. Contrairement à **TALISMANO** et **PHANTASIA,** l'appétit philologique est rejeté hors du texte et se réalise dans le paratexte (présentation de l'auteur, interviews et articles).

## 2. Description du corpus

Tel qu'il se présente, nous remarquons que le corpus linguistique étranger dans les deux romans est régi par des intentions et des modes d'exploitation métalinguistique différents et divers. Le travail de dénombrement et de démembrement auquel nous nous sommes livré s'est avéré particulièrement révélateur de cette diversité du métalangage dans les deux textes qui, tout en s'inscrivant dans la continuité d'une recherche littéraire, ne manifestent pas moins des points de mutation et de rupture qui indiquent les spécificités esthétiques qui les caractérisent et prouvent donc la nécessité où se trouve le chercheur de ne pas envisager ce phénomène du plurilinguisme chez Meddeb d'un point de vue univoque et minimisateur.

Pour des raisons pratiques, nous avons choisi de présenter l'ensemble du corpus sous - forme de tableau, contenant le nombre d'occurrences de chaque mot, son origine linguistique (italien, arabe classique ou dialectal, chinois, etc..) et les numéros des pages où il apparaît. A noter que nous travaillons ici sur la deuxième édition de **TALISMANO** (1987) et non sur la première (1979) : la différence entre les deux éditions, nous aurons l'occasion de le constater, est notable à plusieurs égards.

| Enoncé Interlinguistique | Origine linguistique | TALISMANO | PHANTASIA |
|---|---|---|---|
| asal | Ar. C&D | **III-** 16 | |
| hammam | Ar. C&D | **I-** 16, 17 / **II-** 16, 50(x2), 199, 200, 201, 207(x3), 225 | |
| narghileh | Ar. D | **I-** 16, 49, 134, 185 / **II-** 133 | |
| Ahmad | Ar. C | **II-** 18 | |
| minbar | Ar. C | **I-** 21, 127 / **II-** 100, 235 | **II-** 124 |
| ka'ba | Ar. C | **I-** 21 | **II-** 188 / **III-** 28(x2), 29(x6) |
| Sqifa | Ar. D | **II-** 26 | |
| Anâ al-Haqq | Ar. C | **II-** 33 | **III-IV-** 37 |
| harissa | Ar. D | **I-** 35 | |
| Zbiba | Ar. D | **III-** 35, 79(x2) | |
| klim | Ar. D | **II-** 36 | **II-** 174 |
| vade retro | Italien | **I-** 36 | |
| Shaykh | Ar. C&D | **I-** 37(x2), 61 / **II-** 38, 75, 76, 100, 103, 177(x2), 228, 229 | **II-** 30 |
| malékite | Ar. C | **I-** 38 | |
| chi'ite | Ar. C | **I-** 38 | |
| ramadhan | Ar. C | **II-** 46, 76 | |
| kaminja | Ar. D | **II-** 47, 108 | |
| zob | Ar. D | **III-** 48 | |
| harqus | Ar. D | **II-** 48 | |
| baraka | Ar. C | **I-** 51, 93, 116 | |
| bel occhio | italien | **I-** 51 | |
| Maqtûl | Ar. C | **III-** 58 | |
| Shahîd | Ar. C | **III-** 58 | |

| **Enoncé Interlinguistique** | **Origine linguistique** | **TALISMANO** | **PHANTASIA** |
|---|---|---|---|
| Shikhat | Ar. C&D | **II-** 61, 62 | |
| bendir | Ar. D | **II-** 62, 108, 160 | |
| utar | Ar. D&Ber. | **II-** 62, 82, 108 | |
| imam | Ar. C | **I-** 218 / **II-** 76, 105, 151 | |
| sourate | Ar. C | **II-** 76, 105, 151 | **II-** 55, 64(x2) |
| mihrâb | Ar. C | **II-** 76, 100, 114, 127, 164, 165, 192 | **II-** 123, 124, 125, 209, 210 |
| qibla | Ar. C | **I-** 165 / **II-** 76 | **I-** 122 / **II-** 124 |
| rak'as | Ar. C | **III-** 79, 151 | |
| ckûba | Ar. D | **II-** 79 | |
| djebba | Ar. D | **I-** 79 | |
| hlâlim | Ar. D | **III-** 79 | |
| guiddid | Ar. D | **III-** 79 | |
| rebab | Ar. C | **II-** 82, 108, 121 | |
| nay | Ar. C | **II-** 82 | |
| souk | Ar. C | **II-** 83(x2), 85, 86, 90, 133, 143, 194, 220, 227 | |
| zemzem | Ar. C | **II-** 83 | |
| fitra | Ar. C | **III-** 83 | |
| calame | Ar. C | **II-** 83, 111, 180 | |
| hâra | Ar. C&D | **III-** 84(x2), 88 | |
| noria | Ar. C | **II-** 85 | |
| takchi | Ar. D | **II-** 85 | |
| kiffé | Ar. D | **I-** 87 / **II-** 154,171 | |
| mellah | Ar. D | **II-** 90(x2) | |

| Enoncé Interlinguistique | Origine linguistique | TALISMANO | PHANTASIA |
|---|---|---|---|
| ksours | Ar. C&D | **II-** 91 | |
| boukha | Ar. D | **I-** 91 | |
| koufique | Ar. C | **I-** 93 | **II-** 123, 189 |
| mardûma | Ar. D | **II-** 97 | |
| maqsûra | Ar. C | **II-** 100(x2), 127, 141 | |
| sahn | Ar. C | **II-** 101 | |
| iwân | Ar. C | **I-** 102,146,185 | |
| fatwa | Ar. C | **I-** 104 | |
| tolbas | Ar. D | **II-** 104 | |
| hadith | Ar. C | **II-** 104 | |
| barzakh | Ar. C | **III-** 105 | **III-** 56 |
| hûris | Ar. C | **III-** 105(x2) | **II-** 29, 200 |
| djinn | Ar. C | **II-** 106, 122 | **III-** 47, 74(x3), 75(x2), 77, 78, 184, 203 |
| ghaïta | Ar. D | **II-** 108, 127, 181, 186, 203 | |
| bûzuq | Ar. C | **II-** 108 | |
| tbal | Ar; C&D | **II-** 108 | |
| ta'rija | Ar. D | **II-** 108 | |
| qûs | Ar. C | **II-** 108, 227, 230, 235 | |
| darbûka | Ar. C | **II-** 108 | |
| gumbri | Ar. D | **II-** 108,143 | |
| enkholle | Ar. C | **I-** 108 | |
| basmallah | Ar. C | **II-** 110 | |
| couscous | Ar. C | **II-** 116, 177, 193 | |

| Enoncé Interlinguistique | Origine linguistique | TALISMANO | PHANTASIA |
|---|---|---|---|
| méchoui | Ar. C | **II-** 116 | |
| fedele d'amore | Italien | **I-** 119 | |
| tarab | Ar. C | **II-** 119 | |
| kumiya | Ar. D | **II-** 120 | |
| sidna | Ar. C&D | **II-** 123, 125(x2) | |
| hilqa | Ar. C | **II-** 128 | |
| bûri | Ar. C | **I-** 133 | |
| masrî | Ar. C | **I-** 133 | |
| tombac 'gami | Ar. D (Egy.) | **II-** 133 | |
| khawaga | Ar. D (Egy.) | **III-** 134 | |
| mahdi | Ar. C | **I-** 134 | |
| lubân dhkar | Ar. C | **II-** 135 | |
| huwa | Ar. C | **II-** 136 | **III-IV-** 38 |
| tao | Chinois | **II-** 136 | **II-** 68 |
| baroud | Ar. C | **II-** 142 | |
| stambali | Ar. D | **II-** 143, 145(x2), 158 | |
| gnawa | Ar. D | **I-** 145 / **II-** 146, 233 | |
| ana waiyak, sidi saâd ya baba | Ar. D | **I-** 145 | |
| mrûzia | Ar. D | **III-** 146 | |
| nûns | Ar. C | **I-** 146 | |
| rocha vecchia | Italien | **II-** 147(x2) | |
| fâtiha | Ar. C | **I-** 150 | |
| medersa | Ar. C&D | **II-** 150 | |

| Enoncé Interlinguistique | Origine linguistique | TALISMANO | PHANTASIA |
|---|---|---|---|
| chorfa | Ar. C&D | **II-** 152, 194 | |
| sahrawis | Ar. C | **I-** 158 / **II-** 153 | |
| lagmi | Ar. D | **III-** 155 | |
| 'Issawiya | Ar. C | **II-** 158,159 | |
| mi'raj | Ar. C | **II-** 160 | **III- IV-** 58 |
| tijania | Ar. C | **II-** 160 | |
| tâbut | Ar. C | **II-** 160, 191 | |
| qasba | Ar. C&D | **II-** 162 | |
| bâb sidi 'Abdas Salâm | Ar. C&D | **II-** 163 | |
| ghurba | Ar. C | **II-** 242 / **III-** 165 | |
| khâl | Ar. C | **III-** 169 | |
| tajine | Ar. D | **II-** 177 | |
| zûfris | Ar. D | **II-** 177 | |
| vaparetti | Italien | **I-** 179 | |
| restauro | Italien | **I-** 179 | |
| kanûn | Ar. D | **II-** 182 | |
| riadh | Ar. C&D | **II-** 183 | |
| mucharabia | Ar. D | **I-** 184, 185 | |
| chukhchîkha | Ar. D | **I-** 184 | |
| manwar | Ar. D | **I-** 184 | |
| Dar adh-Dahbî | Ar. C | **II-** 185 | |
| fasqiya | Ar. D | **III-** 185 | |
| maq'ad | Ar. C | **III-** 185 | |
| durqâ'a | Ar. D | **III-** 185 | |

| **Enoncé Interlinguistique** | **Origine linguistique** | **TALISMANO** | **PHANTASIA** |
|---|---|---|---|
| afyûm | Ar. D (C?) | **III-** 187 | |
| djed | Ar. D | **II-** 190 | |
| djellabas | Ar. C&D | **I-** 193 | |
| ma'addib | Ar. C | **III-** 194 | |
| adab | Ar. C | **II-** 194 | |
| middib | Ar. D | **III-** 195 | |
| Mûlay | Ar. C | **III-** 195 | |
| Hanîf | Ar. C | **II-** 195 | |
| hâl | Ar. C | **III-** 195 | |
| maqâl | Ar. C | **I-** 195 | |
| nûr | Ar. C | **III-** 195 | |
| fâl | Ar. C | **III-** 195 | |
| qât | Ar. C | **I-** 201 | |
| mafraj | Ar. C (?) | **I-** 201 | |
| janbiya | Ar. D | **III-** 201 | |
| L'isola tiberina | Latin (?) | **I-** 212 | |
| la cloaca massima | Latin (?) | **II-** 212 | |
| Que patiture vincit | Latin (?) | **I-** 212 | |
| peccorino | Italien | **I-** 213 | |
| kashf | Ar. C | **III-** 215 | |
| tekké | Turc | **I-** 222 | |
| shâh | Turc | **I-** 222 | |
| samâ' | Ar. C | **I-** 222 | |
| mawlâna | Ar. C | **I-** 222 | |

| **Enoncé Interlinguistique** | **Origine linguistique** | **TALISMANO** | **PHANTASIA** |
|---|---|---|---|
| chleuh | Ar.D & Ber. | **I-** 223 | |
| mokhazni | Ar. D&C | **I-** 224 | |
| nahdha | Ar. C | **I-** 228 / **II-** 223 | |
| layâlî | Ar. C | **III-** 230 | |
| husûms | Ar. C | **II-** 230 | |
| sebsi | Ar. D | **I-** 233 | |
| hijra | Ar. C | **III-** 241 | |
| taghrib | Ar. C | **II-** 242 | |
| maghreb | Ar. C | **II-** 244 | |
| Mezzo voce | Italien | | **II-** 16 |
| carcere | Italien | | **III-** 19 |
| Alef, lâm, mim | Ar. C | | **II- IV-** 25 |
| Alef | Ar. C & Heb | | **II- IV-** 26 |
| Shamash | Akkadien | | **III- IV-** 26 |
| | Sumérien | | **III- IV-** 26 |
| | Chinois | | **II- IV-** 32 |
| Voce colorate | Italien | | **II-** 34 |
| | Ar. C | | **III- IV-** 36 |
| | Ar. C | | **III- IV-** 37 |
| | Ar. C & Heb | | **III- IV-** 38 |
| | Ar. C | | **III- IV-** 38 |
| | Chinois | | **III- IV-** 39 |
| Ya-sîn | Ar. C | | **II- IV-** 55 |
| | Ar. C | | **III- IV-** 56 |

| **Enoncé Interlinguistique** | **Origine linguistique** | **TALISMANO** | **PHANTASIA** |
|---|---|---|---|
| | Ar. C | | **III- IV**- 56 |
| Om | Sanscrit | | **III- IV**- 56 |
| Yin / yan | Chinois | | **III- IV**- 56 |
| | Ar. C | | **III- IV**- 56 |
| Yhvh | Hebreu | | **III- IV**- 57 |
| Khalîl | Ar. C | | **III-** 57 |
| moslim | Ar. C | | **III-** 58 |
| | Ar. C | | **III- IV**- 58 |
| | Ar. C | | **III- IV**- 58 |
| | Ar. C & Heb | | **III- IV**- 59 |
| Ar-Rahman | Ar. C | | **III-** 64 |
| | Ar. C | | **III- IV**- 64 |
| tao | Chinois | | **II-** 68 |
| | Chinois | | **III- IV**- 70 |
| | Ar. C | | **III- IV**- 70 |
| fanâ | Ar. C | | **II-** 71 |
| nirvana | Sanscrit | | **II-** 71 |
| Musulman Kasabi, Dönen Kabab | Turc | | **I-** 73 |
| L'amore che move il sole et l'altre stelli | Italien | | **I-** 81 |
| La motivà del suono et il grande lume | Italien | | **I-** 82 |
| Le non-finito | Italien | | **II-** 82 |
| immaginativa | Italien | | **I-** 85 |

| **Enoncé Interlinguistique** | **Origine linguistique** | **TALISMANO** | **PHANTASIA** |
|---|---|---|---|
| terribilità | Italien | | **II-** 85 |
| Come per acqua cupa cosa grave | Italien | | **I-** 88 |
| Aere sanza stelle | Italien | | **I-** 98 |
| Angst | Allemand | | **I-** 99 |
| Salafie | Ar. C | | **III-** 101, 102 |
| Anime triste | Italien | | **I-** 106 |
| Occhi tardi e gravi | Italien | | **I-** 106 |
| staccato | Italien | | **I-** 106 |
| False veder | Italien | | **I-** 108 |
| Urbi et orbi | Latin | | **I-** 113 |
| frons scaenae | Latin | | **I-** 114 |
| tondi | Italien | | **I-** 124 |
| verde antico | Italien | | **I-** 124 |
| ready made | Anglais | | **I-** 145 |
| | Egyp. phar | | **III- IV-** 146 |
| | Ar. C | | **III- IV-** 150 |
| neskhi | Ar. C | | **II-** 169, 189 |
| | Ar. C | | **III- IV-** 169 |
| stanza da letto | Italien | | **II-** 171 |
| | Ar. C | | **III- IV-** 181 |
| | Ar. C | | **III- IV-** 185 |
| | Ar. C | | **III- IV-** 186 |
| Aya | Ar. C & japonnais | | **III- IV-** 198 |

| Enoncé Interlinguistique | Origine linguistique | TALISMANO | PHANTASIA |
|---|---|---|---|
| Lasciatemi morire | Italien | | **II-** 205 |
| e già iernotte fu la luna tonda | Italien | | **I-** 214 |

**Légende :**
**I-** Sans explication ni traduction
**II-** Explication partielle
**III-** Traduction et/ou explication complète
**IV-** Transcription en graphie d'origine
**Ar. C** Arabe classique
**Ar. D** Arabe dialectal
**Ber.** Berbère

La lecture qui sera faite du tableau aura pour but de mettre en évidence la richesse de l'opération métalinguistique qu'impose le corpus linguistique étranger dans ces deux romans. Mais au préalable une description de ce corpus n'est pas sans pertinence pour la suite de l'analyse.

Nous relevons ainsi, en passant de **TALISMANO** à **PHANTASIA**, une double mutation, à la fois d'ordre qualitatif et quantitatif. Dans **TALISMANO,** le corpus hétérolinguistique se répartit sur cinq langues (six si nous comptons séparément l'arabe classique et l'arabe dialectal), que nous présenterons, dans l'ordre d'importance quantitative, comme suit :

- l'arabe : avec environ 141 occurrences[1], réparties entre le classique (~85)

[1] Cette prudence au sujet des chiffres que nous donnons s'explique plus par une précaution de lexicographe amateur que par l'incertitude des calculs. L'étymologie est en effet un domaine à haut risque, dans lequel on ne peut avancer sans parfois perdre son latin, comme cela a été le cas pour M.J-L Maume avec le mot "savon",

et le dialectal (~50)

- l'italien : avec 7 occurrences

- le latin : 3 occurrences

- Le turc : 2 occurrences

- le chinois : apparaît une seule fois

Dans **PHANTASIA,** la diversité linguistique est nettement plus grande, vu que le corpus se répartit sur treize langues (quatorze si nous comptons séparément l'arabe classique et l'arabe dialectal), soit les cinq langues que contient **TALISMANO,** plus sept autres, qui se présentent comme suit, par ordre d'importance quantitative :

- l'hebreu : 4 occurrences

- l'hindi : 2 occurrences

- l'égyptien antique, l'akkadien, le sumérien et le japonais, avec une seule

---

dont l'équivalent arabe serait dû selon lui à une simple mutilation d'ordre phonétique! : "*Très souvent les déficiences orthographiques, les confusions de mots entraînant contre - sens ou non-sens n'ont pas pour raison "l'ignorance de la règle". Elles proviennent simplement des "carences" phonétiques de l'arabe […] par rapport au système phonétique du français. A ces sons manquant au phonétisme arabe, l'arabophone substitue un son approchant, présent dans son parler: Savon devient [S a b û n] ([û] = [u] long, transcription des arabisants)"*, ("**L'apprentissage du français chez les arabophones maghrébins (Diglossie et plurilinguisme en Tunisie"**), in **LANGUE FRANÇAISE** n°19, 1973, p. 92). J-L Maume ignore apparemment que le mot "savon" est dérivé de l'arabe "sabûn" et que par conséquent la "carence phonétique" est à chercher dans le français !

occurrence.

Quant à l'arabe, il se répartit de manière extrêmement inégale : ~ 40 occurrences pour le classique contre un seul mot du dialectal.

Ces observations permettent déjà de conclure que de **TALISMANO** à **PHANTASIA** il n'y a pas une uniformité dans les opérations métalinguistiques liées au corpus hétérolinguistique, mais, comme nous l'avons annoncé auparavant, rupture et mutation. C'est dire que le matériau est aménagé selon la nature et les fondements théoriques et esthétiques propres à chacun des deux textes.

Du premier au deuxième roman, il y a donc une nette évolution dans la pratique métalinguistique, due essentiellement à un changement de registre dans l'utilisation du lexique non français, en particulier le lexique arabe. Les formes d'apparition du plurilinguisme, plus discrètes et plus concises dans **TALISMANO,** où le lexique non français apparaît éparpillé dans des mots isolés, deviennent plus massives et plus ostentatoires dans **PHANTASIA.**

Ainsi, si dans **TALISMANO** la seule situation où le plurilinguisme est visualisé de manière spectaculaire est celle de la reproduction du talisman, avec ses figures graphiques et iconiques hétérogènes, nous remarquons au contraire que de telles situations sont d'une fréquence notable dans **PHANTASIA,** où le plurilinguisme se donne à voir de manière excessive et confirme avec éloquence l'esthétique baroque qui préside à l'écriture de Meddeb. Tout au long du texte surgissent des extraits énigmatiques provenant de systèmes typographiques

hétérogènes: écritures hiéroglyphiques et cunéiformes, idéogrammes chinois, graphies hébraïque, hindoue et arabe. Contrairement à la procédure habituelle qui consiste à transcrire le lexique arabe dans la typographie latine, nous assistons ici à la reproduction pure et simple dans la graphie d'origine. Ceci, on le devine, est d'autant plus spectaculaire qu'il s'agit le plus souvent de groupes de mots formant des citations entières dont les dimensions ne semblent nullement gêner l'écrivain. Cette pratique de la typographie, organiquement liée au métalangage, mérite sans aucun doute une étude à part, qui fera d'ailleurs l'objet du chapitre suivant.

L'examen séparé des différentes mutations est ainsi en mesure de mettre en évidence le fait que l'opération métalinguistique procède beaucoup plus d'une nécessité thématique et esthétique que du simple didactisme (traduction - élucidation du mot étranger).

Commençons par l'arabe, langue largement majoritaire dans le corpus linguistique étranger dans les deux romans, mais obéissant à un mode d'exploitation complètement différent. Dans **TALISMANO**, nous dénombrons ~85 occurrences de l'arabe classique et ~50 de l'arabe dialectal (nous ne comptabilisons pas les répétitions du même mot). La distinction entre l'arabe dialectal et classique est cependant assez problématique dans certains cas, où le mot en dialectal est le même qu'en arabe classique, avec une simple altération morphologique ou phonétique, comme par exemple pour ***"mokhazni"*** (***"makhzani"*** en classique), ***"medersa"*** (de ***"madrasah***"), **"chorfa"** (de ***"chorafâ***"), ***"Qasba"*** (de ***"Qasabah"*** ) etc..

Pour d'autres mots, le problème ne se pose pas, car ils font partie de ce large lexique qui échappe à toute filiation avec l'arabe classique, et sont souvent circonscrits à des aires géo-linguistiques déterminées, comme par exemple le marocain ***"sebsi"*** et l'égyptien ***"narghileh",*** tous les deux désignant des espèces de pipes différentes et particulières à ces deux pays ; le tunisien ***"harissa***", ***"djebba"*** etc..; ou alors des mots qui se retrouvent dans tous les parlers maghrébins comme ***"harqûs"***, ***"shikat"***, ***"tolba"***, ***"chkûba"***, ***"zûfri"*** etc.., ou arabes en général, comme ***"zob", "kaminja"***. Ainsi, et contre toute attente, le lexique dialectal dans **TALISMANO** ne se limite pas à la seule langue maternelle de l'auteur, à savoir le tunisien.

D'ailleurs le contraire aurait été plutôt impertinent dans un texte où le voyage constitue le motif principal, et où par conséquent le recours au lexique étranger procéderait aussi bien de l'effet ethnographique que de la rêverie babélique[1] et de l'exigence thématique. D'où l'apparition de mots peu courants ayant une valeur terminologique ou technique comme les tunisiens ***"klims"*** ***"djed***", ***"zbiba"***, ***"sqifa", "hlâlîm"***, ***"takchi"***, parallèlement aux marocains, ***"bendir"***, ***"utar"***, ***"tarija"***, ***"gumbri"***, ***"ghaïta"***, ***"mrûzia"*** etc.., employés par

---

[1] Analysant certains jeux interlinguistiques chez R. Queneau, J.Rey-Debove en arrive à utiliser une formule qui semble assez bien convenir à ce genre de pratique, celle de "moment babélien" : "*Les conséquences les plus spectaculaires de ce moment babélien du langage sont, du point de vue du signifiant le mélange des phonétismes, et du point de vue du signifié l'opacité partielle du discours pour l'usager de L1"*, (**LE METALANGAGE**, p82).

le narrateur quand il raconte les différentes étapes de son passage au Maroc.

Quant au lexique provenant de l'arabe classique, il relève lui aussi d'un choix qui ne doit rien au hasard. Outre sa prédominance quantitative, force est de constater qu'il représente un ensemble thématique homogène, puisque la grande majorité des mots, même ceux morphologiquement ou radicalement intégrés par la langue française (exemple : ***"malékite", chi'ite", "koufique", "sourate", "hûri", "calame", "maghreb"*** etc..) se rapportent à la culture savante arabo-islamique, laquelle constitue l'essentiel du fonds thématique de **TALISMANO.**

Les néologismes forgés de l'arabe, que nous trouvons dans ce roman, et qui sont obtenus par le moyen le plus courant qu'est la préfixation (***"enkholler"***), ou la suffixation (***"mediner", "kiffé"***), représente ce qu'on serait tenté d'appeler une débauche métalinguistique, par ailleurs inséparable de ce fonds thématique.

D'ailleurs, aucune langue étrangère à notre avis ne semble avoir uniquement un statut d'accessoire ethnographique : ni le turc, dont les quelques mots qui figurent dans le texte évoquent avec force la fascination du soufisme sous sa forme la plus dominante en Turquie, celle des derviches tourneurs qui se réclament du grand maître Jalâl Ud-Dîne Roumî ; ni l'italien, dont le statut de langue occidentale, liée à une culture artistique pour laquelle l'auteur affiche une admiration sans retenue, fait d'elle un concurrent potentiel dans un texte qui cherche par tous les moyens à relativiser la langue française dans un espace qui lui semble être traditionnellement acquis ; ni encore le chinois, dont la rareté est compensée qualitativement, puisque l'unique mot de cette langue, (***"tao"***), est

cependant doublement gratifié, d'une part du privilège de la transcription en graphie d'origine (cf. le talisman, p137), et d'autre part de ce qu'il convient de désigner de promotion thématique, vu que le concept qu'il désigne est à la base d'une relecture de la culture mystique islamique (exemple : la citation truquée de Hallâj à la p.110).

Comparé à **TALISMANO,** le paysage interlinguistique de **PHANTASIA** est d'une toute autre nature. Non seulement le dosage en langues diffère, mais même la part visible du texte est perturbée par la variété typographique. Nous commencerons d'abord par observer en quoi le dosage en langues est différent de celui de **TALISMANO.**

D'abord l'arabe, où les changements sont particulièrement notables, non seulement du point de vue quantitatif, mais aussi et surtout qualitatif. D'une part, le nombre d'occurrences de l'arabe classique passe de 85 dans **TALISMANO** à 40 dans **PHANTASIA,** soit moins de la moitié, avec un seul mot du dialectal contre ~50 dans le roman précédent (il s'agit du mot ***"klim",*** qui apparaît d'ailleurs dans les deux romans) ; d'autre part, sur les 40 apparitions de l'arabe classique, 22 sont transcrites en graphie arabe, alors que dans **TALISMANO** l'écriture arabe ne figure qu'une seule fois, et comme en marge du texte, quand apparaît l'image du talisman (p. 137). A signaler aussi le fait que dans **TALISMANO** à l'exception d'une seule citation (***"Ana âl -Haqq"*** p.33), le lexique arabe classique est exclusivement constitué de mots isolés, tandis que dans **PHANTASIA** nous dénombrons 13 citations, toutes écrites en arabe, ce qui représente une proportion

assez impressionnante dans un ensemble lexical de 40 unités (dont 22, rappelons-le, sont transcrites en écriture arabe). Donc non seulement il y a une propension à privilégier la citation, mais aussi à la visualiser. Nous reviendrons plus tard sur cet aspect du métalangage dans **PHANTASIA.**

D'une manière générale, cette tendance à la citation concerne, certes à des degrés variés, les autres langues aussi. Ainsi, la deuxième langue en importance dans le corpus interlinguistique, à savoir l'italien, apparaît 19 fois (contre 7 dans **TALISMANO**), dont 13 sont sous forme de groupes de mots exprimant des locutions ou des citations, et 6 seulement constitués de mots isolés. Seuls l'allemand, le japonais et l'hindi sont représentés dans le texte chacun par un mot isolé (respectivement : ***"angst"*** (p.99) ; la transcription en écriture japonaise d'***"Aya"*** (p.198); ***"Om",*** suivi de sa transcription en écriture hindi (p.56) et ***"nirvana"*** (p.71). Le latin, qui apparaît 3 fois, comporte lui aussi une occurrence sous forme d'un groupe de mots (***"frons scaenae***", (p.114)). Nous notons aussi que le turc (2 occurrences) et l'anglais (une seule apparition) sont représentés par des groupes de mots (respectivement : ***"Musulman Kasabi***" (p.73) ; et ***"ready made"*** (p.145).

En ce qui concerne les autres langues, elles semblent obéir à un régime et à des contraintes spécifiques. Ainsi, à l'exception de l'hébreu, qui dispose d'une écriture alphabétique, les autres langues (le chinois, le sumérien et l'ancien égyptien) ont un système graphique basé soit sur des idéogrammes, soit sur des pictogrammes. De ce fait, et malgré leur rareté (à l'exception du chinois et de

l'hébreu), ces langues, qui n'apparaissent qu'une seule fois dans le texte, ont un mode de présence particulièrement spectaculaire, d'autant plus qu'elles figurent toutes sous forme de blocs graphiques assez consistants (le sumérien, p.26 et les pictogrammes égyptiens, p.146). Le chinois quant à lui se distingue par une fréquence plus importante : 7 occurrences, toutes transcrites en idéogrammes, à l'exception du mot ***"tao"*** qui figure en graphie latine (p.168). Enfin l'hébreu apparaît 4 fois, exclusivement en caractères hébraïques, avec 2 occurrences sous forme de citations bibliques (p.38 et p.59).

Envisagé d'un point de vue purement technique, ce procédé qui chez Meddeb consiste à transcrire la citation dans sa graphie originelle révèle un paradoxe qu'entraîne l'emploi du plurilinguisme dans le discours écrit. C'est encore à J.Rey -Debove que revient le mérite d'avoir mis le doigt sur ce problème, en montrant la contradiction qu'il y a par exemple à rapporter, au moyen de la traduction, des paroles dites pourtant par des personnes qui ne connaissent pas la langue dans laquelle elles sont traduites. D'un point de vue sémantique, de tels énoncés doivent être considérés comme inacceptables.

De même, l'apposition traductive, si elle permet de résoudre l'aspect sémantique, n'en crée pas moins un problème d'ordre morphosyntaxique, comme par exemple celui du genre d'un nom[1]. Tout cela nous confirme dans l'idée que ce

[1] J.Rey -Debove montre le fonctionnement de ce paradoxe en analysant un certain nombre d'exemples qui, à certains égards, peuvent s'apparenter à ceux qu'on trouve chez Meddeb et de manière générale dans la littérature maghrébine de langue

n'est pas dans le but d'échapper à ce paradoxe linguistique que Meddeb recourt à cette panoplie typographique et linguistique. Nous aurons l'occasion de voir que les recherches formelles de Meddeb ne se réduisent à aucune convention linguistique.

---

française: "*Pour éviter le bilinguisme, on peut traduire les paroles rapportées mais la phrase devient fausse* :

"les fils de fer de l'enveloppe étaient complètement **pourris**, comme disaient les Anglais, il n'en restait que des écailles oxydées". *[...].*

/ Si stratta non soltanto di constatare che il languagio, come diceva Wittgenstein, "va in vacanza" / *[...].*

*Dans le premier cas, la phrase est inacceptable puisque le signifié principal de la séquence concernée est le signifié dénotatif*. *Le* comme dit... *peut servir d'excuse morale à la production d'un énoncé opaque, mais ne le rend nullement acceptable. Même si une apposition synonymique nous restitue le signifié dénotatif, il s'agira toujours d'un énoncé bilingue inacceptable* :

"J'étais scottato (brûlé, échaudé), comme on dit en italien" Stendhal, **H.B**, 266.

*Ces phrases inacceptables et incompréhensibles constituent la source même de l'emprunt lexical. On remarquera que l'emploi des mots étrangers connotés pose des problèmes d'insertion syntaxique ; par exemple, le choix du genre, dans une phrase française, du nom neutre en anglais ; ce genre est souvent celui de la traduction, transposé* :

/ mais on naviguait dans la "purée de poix", en pleine *pex-soup-fog*, comme disent nos voisins d'Outre-Manche / *[...].*

*Dans le deuxième cas, la phrase est monolingue mais fausse, les Anglais ne disent pas* pourris *et Wittgenstein n'ayant pas écrit en italien*", (idem, p.255).

### 3. Les opérations métalinguistiques

Le métalangage dans **PHANTASIA** et **TALISMANO** ne s'exprime pas forcément à travers la formule équationnelle A = A', il peut varier de la formule autonymique la plus simple à la glose la plus généreuse, de la traduction la plus fidèle à la simple suggestion du sens, de l'absence totale de traduction et de définition immédiate à l'explication - traduction différée. Divers tours et détours sont exploités par le texte et selon les différents cas nous assistons toujours à la même constante, à savoir la dimension réflexive de l'écriture. Ceci pour dire que le métalangage ne peut en aucun cas relever ici d'une quelconque ***"excuse morale"*** (J. Rey-Debove, 1978, p. 255) face à l'opacification du texte par le plurilinguisme.

L'examen des opérations métalinguistiques révèle trois types de manipulations qui semblent régir l'ensemble du corpus dans les deux romans. Ainsi, et contre toute attente, l'emploi du lexique interlinguistique n'entraîne pas automatiquement un énoncé métalinguistique immédiat, procédé qui logiquement devrait intervenir afin de maximiser la réception chez un lecteur unilingue.[1]

---

[1] La fonction métalinguistique du langage étant constitutive de la communication linguistique, tout fait ou élément interlinguistique est alors forcément soumis à la contrainte de la traduction - explication. Selon J. Rey -Debove, "*la langue protège naturellement contre l'accueil des mots étrangers, par la fonction de communication : tout mot M2 de L2 introduit un discours en L1, l'opacifie, et en empêche le décodage. Si donc un locuteur bilingue en L1 et L2 veut faire admettre au décodeur monolingue*

Nous trouvons donc, comme l'indique le tableau, que les mots ou citations de langues étrangères figurent dans le texte soit avec une extension explicative, pouvant varier de la simple apposition traductive au commentaire le plus étendu, soit sans aucune explication ou traduction, soit enfin dans un contexte qui en éclaire partiellement le sens[1] et souvent - cela dépend de la compétence plurilinguistique du lecteur, nous le verrons - se contente de le suggérer. Ici encore les proportions numériques de ces différentes opérations ne peuvent laisser indifférent.

Dans **TALISMANO,** les unités accompagnées d'une traduction - explication complète se chiffrent à 31, représentant ainsi la portion congrue du métalangage

---

*en L1, un mot M2, il faut qu'il l'explicite dans son message"*, (ibid. p.283).

[1] C'est une forme plus discrète de métalangage, que J.Rey-Debove n'a pas manqué de mentionner: "*Le contexte joue un rôle important dans la production immédiate du signifié dénotatif d'un mot inconnu, à cause de la redondance sémique. Dans la phrase*,

/ Le chapelier vous apporte votre ***derby hat*** et vous l'essaie /

*Le mot* ***derby hat*** *s'emplit du signifié "chapeau" ; ce n'est qu'une présomption, mais elle est forte. Le signifié dénotatif partiel n'écarte pas le signifié connotatif : le décodeur est conscient d'avoir vaguement "deviné" de quoi il s'agissait, mais toujours persuadé qu'il ne CONNAIT PAS l'expression* ***derby hat****.*

*Le mécanisme de l'emprunt lexical, on le verra, consiste à combler, par le contexte définitionnel, le contenu dénotatif, afin d'expulser le contenu connotatif devenu inutile*", (ibid. p.264). Signalons que ce qui se produit parfois dans **TALISMANO** est tout à fait le contraire : le contexte définitionnel n'exclut pas la connotation, comme c'est le cas, nous le verrons, pour les mots "souq" et "hammam".

dans ce roman, puisque les unités partiellement élucidées se chiffrent à 80, soit plus que le double, tandis que celles qui figurent sans aucune traduction - explication se chiffrent à 49. Ces chiffres sont donc assez éloquents quant au type de travail métalinguistique qui prévaut dans le texte, un métalangage que nous pouvons qualifier de participatif dans sa majorité, car faisant appel ou plutôt contraignant le lecteur à une complicité laborieuse.

Une autre preuve qui confirme que le didactisme qu'implique l'usage d'un mot étranger n'est que secondaire et contingent dans ce roman est celle de l'aspect ludique du métalangage[1]. Ainsi, un même mot peut apparaître une fois ou même plusieurs sans aucune explication avant de réapparaître plus loin dans un contexte qui en éclaire la signification ou la suggère. C'est le cas par exemple de ***"hammam"*** employé deux fois sans aucune traduction - explication (pp.16-17), comme s'il faisait partie du lexique français, avant d'être partiellement élucidé

---

[1] Cette particularité n'est pas spécifique à Meddeb, nous la trouvons chez d'autres écrivains maghrébins, citons par exemple Nabil Farès : " "*je retourne, dans la montagne, chez khali". Si le terme de* Khali *désigne, dans le langage l'Oncle Maternel, pour le différencier de l'oncle paternel, désigné par le terme de* Ammi*, l'emploi qu'en fit Rouïchède ne fut pas motivé par l'intention de rendre visite à ce qui serait, en réalité, son Oncle Maternel, mais par la saveur, intimité, des rapports, que, lui, Rouïchède, entretenait, encore, avec l'extérieur du village, ou les collines environnantes"*, (**L'EXIL ET LE DESARROI,** 1976, p.106), ou encore Driss Chraïbi dans une note infrapaginale, explicant le mot : "lasourti" : "lasourti : *policier, vient du français classique la sûreté, tout comme* chemin de fer *se dit* chmindifir *et* éléctricité *se dit "couramment"* tricinti. *La coopération culturelle"*, (**UNE ENQUETE AU PAYS**, 1981, p.175).

quelques dizaines de pages plus loin (p.50). D'autres mots arabes fonctionnent de la même manière, selon cet effet métalinguistique à rebours, où la signification du mot s'éclaire avec un certain retard pour rejaillir sur la ou les occurrences antérieures, comme c'est le cas pour les mots suivants: ***"minbar"*** (21/100,235), ***"kiffé"*** (87/154,171), ***"gnawa"*** (145/146, 230), ***"ghurba"*** (165/242)[1]. Le scénario inverse n'a pas pour autant été exclu du texte, puisque pour certains mots l'éclairage métalinguistique est simultané à la première occurrence, procédé qui contraint alors le lecteur à une vigilance mnémonique : c'est le cas des mots suivants: ***"qibla"*** (76/165), ***"sahraoui"*** (153/158), ***"imam"*** (75,100/218).[2]

Dans **PHANTASIA**, les chiffres ne sont pas moins éloquents et indiquent sans équivoque les tendances métalinguistiques du texte. Comme dans **TALISMANO,** les mots et citations de langues étrangères avec élucidation partielle du sens sont quantitativement plus importants que ceux exempts de toute traduction - explication. Pourtant, contrairement à ce que nous avons constaté à propos du roman précédent, cette majorité est toute relative (24/18 contre 80/49 dans **TALISMANO**). A signaler cependant cette mutation de taille, concernant la prépondérance des situations métalinguistiques marquées par une élucidation

---

[1] Les chiffres renvoient ici aux pages où apparaissent les mots en question, les premiers chiffres, à gauche de la barre horizontale, indiquent l'occurrence antérieure, celle qui ne dispose d'aucun facteur d'élucidation métalinguistique.

[2] Les chiffres, à gauche de la barre, indiquent la ou les occurrences antérieures avec élucidation simultanée, et les chiffres à droite indiquent les pages où le même mot réapparaît sans traduction - explication.

complète du sens, soit par la traduction, soit par la glose théorique ou philosophique. Ainsi, nous avons relevé 39 situations de ce genre (contre 31 dans **TALISMANO**), soit à peu près 50% des opérations métalinguistiques dans **PHANTASIA** (contre ~25% dans **TALISMANO**). Une telle mutation ne peut être attribuée au hasard, car nous verrons qu'elle relève d'un travail conscient et parfaitement orienté selon un parcours scriptural dont nous développerons plus loin les grandes lignes.

Par ailleurs, les mêmes variations quant au traitement métalinguistique d'un même mot selon ses différentes occurrences se retrouvent dans **PHANTASIA**, mais avec un débit très faible. Ainsi, seuls deux mots bénéficient d'un double traitement métalinguistique : ***"qibla",*** qui apparaît une première fois sans traduction - explication (p.122), et une deuxième fois avec une explication partielle (p.124), et ***"ka'ba",*** dont les premières occurrences (pp.28 et 29) bénéficient d'une traduction - explication complète, et dont la dernière apparition ne comporte qu'une élucidation partielle (p.188).

En parallèle à tout cela, nous relevons une constante dans les deux romans, celle qui consiste à réserver le supplément métalinguistique exclusivement aux langues d'Orient. Contrairement à l'arabe, au chinois, à l'hébreu et aux autres langues antiques disparues comme le sumérien et l'égyptien pharaonique, l'italien, le latin, l'allemand et l'anglais ne bénéficient d'aucune extension métalinguistique. Cette ségrégation demeure pour nous un mystère, qu'atténue cependant le fait qu'un grand nombre des occurrences de l'italien et du

latin est sous forme de citations. Dans ce cas il ne s'agit plus seulement d'un problème de traduction, de passage d'une langue à une autre, mais aussi d'un problème d'identification textuelle de l'énoncé en question, autrement dit du passage d'un discours ou d'un texte à un autre, phénomène qui bien évidemment relève de l'intertextualité.

Reste à signaler enfin l'existence d'un corpus commun aux deux romans, constitué exclusivement de mots d'arabe classique, en plus d'un mot d'arabe dialectal (***"Klim*** ) et d'un mot chinois (***"tao"***). Cependant, l'aspect aussi bien quantitatif que qualitatif de ces mots n'est pas le même dans les deux romans, et nous constatons là encore des écarts qui méritent d'être signalés. C'est ce que résumera le tableau suivant :

| **Enoncé Interlinguistique** | **Nombre d'occurrences** | **TALISMANO** | **Nombre d'occurrences** | **PHANTASIA** |
|---|---|---|---|---|
| minbar | 4 | **I-** 21, 127<br>**II-** 100, 235 | 1 | **II-** 124 |
| Ka'ba | 1 | **I-** 21 | 9 | **II-** 188<br>**III-** 28(x2), 29(x6) |
| Anâ al-Haqq | 1 | **II-** 33 | 1 | **III-IV-** 37 |
| klim | 1 | **II-** 36 | 1 | **II-** 174 |
| Shaykh | 12 | **I-** 37(x2), 61<br>**II-** 38, 75, 76, 100, 103, 177(2), 228, 229 | 1 | **II-** 30 |
| Sourate | 3 | **II-** 76, 105, 151 | 3 | **II-** 55, 64(x2) |
| mihrâb | 7 | **II-** 76, 100, 144, 127, 164, 165, 192 | 5 | **II-** 123, 124, 125, 203, 210 |

| **Enoncé Interlinguistique** | **Nombre d'occurrences** | **TALISMANO** | **Nombre d'occurrences** | **PHANTASIA** |
|---|---|---|---|---|
| qibla | 2 | **I-** 165 | 2 | **I-** 122 |
| | | **II-** 76 | | **II-** 124 |
| koufique | 1 | **I-** 93 | 2 | **II-** 123, 189 |
| barzakh | 1 | **III-** 105 | 1 | **III-** 56 |
| hûris | 2 | **III-** 105(x2) | 2 | **II-** 29, 200 |
| djinn | 2 | **II-** 106, 122 | 10 | **II-** 47, 74(x3), 75(x2), 77, 78, 184, 203 |
| Huwa | 1 | **II-** 136 | 1 | **III-IV-** 38 |
| mi'râj | 1 | **II-** 160 | 1 | **III-IV-** 58 |
| tao | 1 | **II-** 136 | 1 | **II-** 68 |

**Légende :**

**I** sans explication ni traduction

**II** explication partielle

**III** explication – traduction complète

**IV** transcription en graphie d'origine

Il nous est facile de constater, d'après ce tableau, que l'existence de ce que nous pourrions appeler une intersection babélique n'implique nullement une homogénéité quant aux opérations métalinguistiques que les deux romans réservent à chaque unité. Il se dégage ainsi une évolution assez significative vers une utilisation moins hermétique du lexique interlinguistique dans **PHANTASIA**, en faisant appel plus souvent à la traduction - explication, doublée d'ailleurs de l'illustration qui consiste dans la transcription en graphie d'origine (c'est le cas de

3 des 5 traductions complètes). Sans oublier aussi que cette illustration graphique se fait, comme la grande majorité des énoncés plurilingues écrits dans leur écriture d'origine, aux dépends de la transcription en graphie latine selon la prononciation française (c'est le cas ici de la citation "***Anâ al-haqq"*** et du mot ***"mi'râj"***).

Dans l'analyse qui va suivre, nous allons axer nos recherches sur les phénomènes les plus importants et les plus originaux. La première étape sera centrée sur **TALISMANO** qui nous a semblé plus représentatif que **PHANTASIA** des subtilités liées au métalangage d'élucidation. Nous verrons ainsi que ces subtilités relèvent à la fois d'une analyse linguistique, thématique et stylistique. La seconde étape sera consacrée à l'étude dans les deux romans des procédés de visualisation de l'écriture, particularité formelle dont **PHANTASIA** pousse l'exploration jusqu'à ses limites théoriques et philosophiques les plus extrêmes.

## CHAPITRE III

# STYLISTIQUE DU METALANGAGE

### 1. Les unités non accompagnées de traduction - explication

Aussi scandaleux que cela puisse paraître, les deux romans ont souvent recours à des mots ou expressions interlinguistiques qu'ils ne se donnent nullement la peine d'expliquer ou de traduire. C'est au lecteur et à sa compétence non pas linguistique, mais plutôt plurilinguistique, que revient la tache de la traduction. L'opération métalinguistique est donc déléguée au lecteur à partir du moment où l'écrivain s'en démet. Le moins qu'on puisse dire à ce propos est que le jeu traditionnel de la lecture se trouve perturbé par cette pratique.

Il est cependant plus réaliste de tempérer le propos en ramenant ce phénomène à sa juste mesure. Utiliser un mot ou une locution interlinguistiques est un procédé des plus courants dans le discours scientifique, surtout quand de tels mots ou locutions ont valeur d'autorité. Qui n'a eu cette impression de malaise et d'impuissance face au mot allemand ou grec (ce dernier, généralement transcrit dans sa graphie d'origine, est encore plus intimidant !), ou encore devant l'énigmatique locution latine ? Certes, un tel malaise peut être conjuré grâce à la consultation de dictionnaires bilingues, mais à quel prix ! La particularité de Meddeb - car il n'est pas le seul à avoir flirté avec l'écriture interlinguistique, ses

complices maghrébins et français sont très nombreux - aura donc été tout simplement la transplantation de cette pratique dans un paysage scriptural qui n'est pas théoriquement le sien, à savoir l'écriture romanesque.

L'ensemble des mots interlinguistiques non traduits, une fois analysé, permet de dégager des sous-ensembles présentant des particularités linguistiques qui méritent d'être soulignées. La première remarque que nous pouvons faire se rapporte d'abord à l'aspect quantitatif : certains mots reviennent avec une fréquence plus importante que d'autres. Remarque banale dira-t-on, mais l'analyse montrera que le dosage plurilinguistique n'a rien d'innocent et qu'en tout cas il n'est pas démuni de pertinence sur le plan scriptural. A partir du moment où une particularité formelle, aussi banale soit - elle, tend à prendre une consistance inhabituelle, cela signifie qu'elle peut receler un potentiel expressif, qui peut être d'ordre stylistique ou thématique.

### 1.1. Le mot arabe comme variante stylistique du mot français

Parmi les mots les plus fréquents dans cet ensemble, nous trouvons les mots "***hammam***" et "***souk***"**.** Comment justifier la présence de ces deux mots arabes alors que leurs équivalents existent dans le lexique français? A notre avis, et vu qu'il serait absurde d'attribuer ici cet usage à une défaillance bilinguistique[1],

[1] Le bilinguisme n'est pas un état de grâce et, selon J.Darbelnet, *"Certains ne reconnaissent que les parfaits bilingues, c'est à dire ceux chez qui ne se révèle*

il n'y a pas lieu de suspecter une concession à l'exotisme de la part de l'écrivain. Une telle hypothèse ne peut relever que d'un simplisme réducteur. D'ailleurs la connotation exotique de ces mots, à supposer qu'elle existe réellement, se trouverait atténuée et relativisée par le fait qu'ils sont plus ou moins intégrés par la langue française : on les trouve aussi bien dans les dictionnaires que sous la plume d'écrivains de l'hexagone[1]. C'est aussi probablement pour cette raison

---

*aucune interférence phonétique, lexicale, syntaxique entre les deux langues. Le critère utilisé est celui que propose Maurice Van Oberbeke et selon lequel parle parfaitement une langue celui que ne se fait pas remarquer. Ce critère met évidemment l'accent au premier plan, et souligne l'importance de l'âge à ne pas dépasser pour y parvenir"*, ("**Réflexions sur le bilinguisme, illusions et réalité**", in **LA BANQUE DES MOTS**, n°16, 1978, p.139). A la prendre au pied de la lettre, cette remarque impliquerait que tout écrivain bilingue chez qui se font remarquer des interférences syntaxiques ou lexicales avec la langue maternelle serait un mauvais bilingue ! Heureusement que le bilinguisme en écriture littéraire est d'un tout autre niveau que celui du bilinguisme ordinaire, car il dispose d'un avantage appréciable, celui de faire du bilinguisme un artifice, et de la défaillance lexicale un jeu stylistique.

[1] L'un des principaux obstacles linguistiques à la traduction a pour origine la différence des civilisations. Ainsi, pour G. Mounin, "*il suffit de passer de la France à l'Italie pour apercevoir [...] que presque tous les noms de fromage, par exemple (*bacherato, marzolino, stracchino, caciocavallo, pecorino..) *résistent à la traduction pour la même raison, comme le prouvent inversement* parmesan, gorgonzola, provolone : *il faut que le mot italien passe en français quand la chose italienne passe en France"*, (**PROBLEMES THEORIQUES DE LA TRADUCTION**, 1976, p.65). Cependant, si la circulation des objets matériels est possible, cela ne signifie pas de manière systématique qu'elle constitue une condition obligée pour le calque ou l'emprunt. A l'exception de "harissa", des mots comme "souk", "hammam", "sheikh", pour ne citer que ces trois-là, figurent dans le dictionnaire français alors que les "choses" qu'ils

qu'ils sont, comme ceux qui font partie du même ensemble, exemptés de l'extension métalinguistique.

En fait, "***souk***" et "***hammam***" semblent être employés ici comme des variantes rares de "marché" et "bain". Il est préférable cependant de nuancer cette remarque, autrement l'ensemble de la pratique interlinguistique risque de tomber sous ce jugement et paraître comme résultant d'une recherche et d'un goût du mot rare et insolite, même s'il faut par ailleurs admettre que cette tendance n'est pas entièrement étrangère à l'écriture de Meddeb. A notre avis il convient plutôt de parler ici de variantes stylistiques, même si cette formule paraît elle aussi assez approximative.

---

désignent sont totalement inexistantes sur le territoire français. Le cas des concepts abstraits est encore plus complexe : à part les termes réservés à des domaines bien précis du savoir (orientalisme, islamologie) qui ont permis à des mots comme "malékite", "shi'ite", "fatwa", "fatiha", "qibla", "ka'ba", "koufique" etc.., à défaut de figurer dans le dictionnaire, d'être au moins intégrés dans le jargon spécialisé, beaucoup de mots arabes sont cités dans le dictionnaire français non comme des équivalents qui dénotent un objet existant en France, mais surtout comme des succédanés exotiques et vaguement péjoratifs à des termes français (exemple : "baraka", "djinn", etc..). Or cette connotation péjorative serait en quelque sorte entérinée si ce lexique était repris innocemment par un écrivain arabe bilingue. Dans tous les textes maghrébins que nous avons dépouillés, il est difficile d'affirmer que les mots arabes relèvent du lieu commun, et ce même dans les textes les moins élaborés sur le plan de la forme et des techniques narratives, comme par exemple ceux de Sefrioui et de Feraoun. Nous touchons ici à une des questions - clé de l'écriture littéraire, question inhérente d'ailleurs à toute pratique du langage et du métalangage, et que nous essayerons d'analyser plus loin à partir du concept de "connotation autonymique" tel qu'il est défini par J.Rey -Debove.

En effet, les termes français plus ou moins synonymes de "souk" et de "hammam" ne traduisent que partiellement leurs potentialités signifiantes. Ils n'en traduisent en réalité que le niveau dénotatif, et ce seul handicap suffit à justifier leur abandon par l'écrivain. L'importance des mots arabes est donc liée ici à cet aura symbolique qui les pare dans l'imaginaire de tout un chacun. D'autant que ce symbolisme est intégré, adapté et englobé à l'univers imaginaire de **TALISMANO**. Il n'y a, pour s'en convaincre, qu'à lire le passage relatif au hammam qui va de la page 199 à la page 207, où s'exprime une sensualité toute humide, démesurée et magique. En ce qui concerne "souk", il désigne, tout comme "hammam", un espace thématiquement chargé : c'est du souk des dinandiers qu'est parti le premier cri de révolte ("***justice sur terre !***"(p. 74)).

"Souk" et "hammam" sont donc deux lieux hautement symboliques de la géographie urbaine de **TALISMANO.** Cette géographie est vouée au désastre dans le roman par le moyen des pratiques archaïques et magiques auxquelles le souk et le hammam sont des espaces propices. Le souk est l'espace de la foule, mais d'une foule débridée, irrationnelle et rebelle : le cri de rébellion, décrit comme un énoncé de la vérité, s'est répercuté sur le mode magique de la transe et du discours millénariste. De même, le hammam est dans le roman l'espace du corps livré à la sensualité démesurée et à la pratique magique : c'est une sorcière qui va y conduire la foule en le présentant comme le lieu du dévoilement de la "***surprise***" (cf. p. 199). Nous voyons donc que cette richesse symbolique n'aurait

jamais pu être actualisée par les synonymes français de ces deux mots.

En outre, il faut souligner le fait que "hammam" et "souk" font partie d'un corpus terminologique très important dans le roman, celui relatif à l'architecture. A ce titre, ils sont employés comme des termes techniques précis, et participent donc, au même titre qu'une grande partie du lexique arabe, de cette obsession de la nomenclature architecturale qui constitue l'une des composantes essentielles du texte. Plus que pour des contraintes linguistiques, c'est donc à des contraintes stylistiques et textuelles qu'obéit le choix de ces deux mots, et cette remarque est valable d'ailleurs pour beaucoup d'autres mots étrangers.

Ainsi est posé en filigrane le problème des limites de l'opération métalinguistique équationnelle qu'est la traduction, opération que le texte ici fait mine d'ignorer tout en la postulant comme préalable à l'écriture. C'est donc pour leur gratuité linguistique que par exemple les mots et expressions en italien sont utilisés. Or c'est cette gratuité linguistique qui est ici revendiquée par le texte comme une sorte de luxe esthétique, à mettre au compte de la débauche stylistique et syntaxique qui le caractérise. Sans oublier les résonances sensuelles et euphoriques de ces mots italiens dont nous avions précédemment parlé. (cf. I.4.2).

### 1.2. Le néologisme et l'emprunt comme indicateurs thématiques

Ici encore nous voyons que ce procédé est l’auxiliaire du déploiement

thématique. C'est le cas notamment des néologismes "***médiner***" **(**p. 24), "***enkholler***" et "***kiffé***"**,** qui réfèrent eux aussi à des réseaux thématiques qu'ils mettent en valeur par leur caractère linguistique audacieux et quasi scandaleux. Ces trois néologismes - dont l'un seulement ("kiffé"), est relativement expliqué, après avoir été employé la première fois sans aucune traduction - sont les indices visuels et les indicateurs de trois axes thématiques[1] :

**-** "médiner", dérivant de "médina", renvoie d'une part à la problématique de la ville arabo-islamique (le texte développe toute une réflexion historique, philosophique et architecturale sur l'espace urbain dans le monde arabe, et la

---

[1] Nous ne sommes pas loin ici de la notion de connotation, laquelle représente l'une des difficultés majeures de la traduction. G. Mounin s'est penché sur la question dans les termes suivants : "*Qu'on les appelle connotations ou non ; qu'on les juge plutôt du ressort de la pragmatique, ou de la stylistique, que de la sémantique ; qu'on estime ou non qu'elles s'incorporent à la signification ou qu'elles s'y ajoutent, il existe bien des "valeurs particulières" du langage qui renseignent l'auditeur sur le locuteur, sa personnalité, son groupe social, son origine géographique, son état psychologique au moment de l'énoncé [...]. On peut penser que leur place dans un tableau systématique des faits de langue, et dans l'organisation des disciplines linguistiques, reste un problème. Mais ce qui intéresse la théorie de la traduction c'est que les connotations, où qu'on les classe et de quelque façon qu'on les nomme, font partie du langage,* qu'il faut les traduire*, aussi bien que les dénotations [...]. Mais une théorie de la traduction devra finalement répondre aux questions suivantes : faut-il traduire, et comment, les connotations totalement différentes qui s'attachent au terme* éléphant *pour un Russe ou pour un Hindou ? Faut-il traduire, et comment, les connotations littéraires et poétiques qui, selon Sapir, attachent indissolublement pour les locuteurs anglo-saxons le mot* tempest *au souvenir de Shakespeare ? On pourrait multiplier les exemples*". (Idem. pp.166-167).

fiction elle-même représente tout un processus symbolique de rejet et de destruction de la ville en tant qu'espace sécrétant la contrainte, la répression et la violence) ; et d'autre part il se rapporte à la pratique de la marche, du voyage et de la promenade qui constituent d'un côté l'essentiel des actions accomplies par le héros - narrateur, et d'un autre côté sont comme le prétexte à une traduction de la géographie en mots, autre opération métalinguistique dont a fait mention Ph. Hamon.

- "enkholler", dérivant de l'arabe classique "kohl" ("khol" en dialectal), se réfère à un ensemble de pratiques archaïques et magiques allant du tatouage à tous les gestes de maquillage, en passant par tout un rituel magique d'auto - mutilation (scarification, mutilation des femmes dans le hammam etc..) avant de culminer dans l'image apocalyptique de la momification de l'idole.

- "kiffé", de l'arabe "kif"[1], qui renvoie lui aussi à une pratique physique

---

[1] "Enkholler", "médiner" et "kiffé" sont des néologismes obtenus grâce au procédé de la dérivation. Selon Jean Peytard, "*La dérivation est un lieu privilégié de la néologie. La procédure des "mots construits", soit par suffixation, soit par préfixation, soit par composition, provoque des changements lexicaux ; et comme cette procédure est toujours une connexion d'éléments, elle réalise, au sens étymologique, une syntaxe. Elle prolonge ses conséquences dans l'ensemble que constituent les règles syntaxiques", ("**Néologisme préfixé et diffusion socio - linguistique en français contemporain**",* in **LE FRANÇAIS MODERNE**, n°4, 1977). A signaler l'existence, bien avant l'adjectif "kiffé", du nom "kiffeur", comme en témoigne A. Lanly : "*Il [le kif] faisait l'objet, avant l'abolition des frontières, d'un trafic illicite entre la zone espagnole du Rif et la zone française : aussi des journalistes "fassis", "r'batis" ou casablancais ont-ils*

subversive, dont le symbolisme est abondamment valorisé dans le texte au détriment de la morale qui préconise la limitation des débordements du corps : le kif, comme le vin, la drogue et la débauche sexuelle - les scènes de débordements orgiaques sont nombreuses dans le texte - fonctionne comme un anti-discours du peuple archaïque face à la loi de la cité répressive.

Sur un autre plan, ces néologismes, à l'instar des autres mots arabes présentant une morphologie parfaitement intégrée à la langue française comme "koufique", "shiite", "malékite", rappellent implicitement la perméabilité, constatée tout au long de l'histoire, de la langue française à la langue arabe. Tout le monde est unanime pour admettre ce mode de croissance naturel qu'est le brassage entre les langues, et personne par ailleurs ne peut établir de manière exacte le nombre ou l'introducteur des mots étrangers naturalisés par une langue[1]

---

*créé le dérivé* kiffeur *(trafiquant de kif)* : *Une bande de kiffeurs arrêtés en médina de Fès."*, (**LE FRANÇAIS D'AFRIQUE DU NORD, ETUDE LINGUISTIQUE**, 1970, p.86).

[1] C'est M. Hubert Joly qui a parlé de la "nationalité" d'un mot, idée qu'il développe avec les arguments suivants : "*Si l'on se réfère aux principes généraux du droit en matière de nationalité et qu'on tente de les appliquer au vocabulaire, on constatera qu'il est possible de dénombrer trois grandes catégories de raisons permettant de déterminer si un mot est français :*

1) Raisons de fait ;
2) Raisons linguistiques ;
3) Raisons juridiques .

Ces trois catégories peuvent elles-mêmes être subdivisées chacune en deux sous-catégories, permettant de répondre aux six questions suivantes :

1a) Qui a créé le mot [...] ?

. Un texte bilingue comme **TALISMANO,** en nous rappelant cette évidence, doit par conséquent être considéré comme un document linguistique historiquement daté. La langue française enregistrera-t-elle ces trois néologismes de Meddeb ? On a beau admettre le fait qu'il suffit qu'un terme soit créé par une personne dont la langue maternelle est le français, "***ou bien originaire d'un pays où le français est pratiqué comme langue maternelle ou officielle (cas d'un grand nombre d'Africains dont le français n'est pas la langue maternelle ou officielle)"*** (Hubert Joly, 1977, p. 17), et que pour parler de sa "francité" il suffit que le mot créé apparaisse dans un texte français, la réponse est quand même renvoyée à la postériorité.

Cependant, la valeur stylistique de ces néologismes reste incontestable, ce que tend à confirmer d'ailleurs l'analyse de Michel Riffaterre[1] selon laquelle le

---

1b) Où le mot est-il apparu [...] et quand ?
2a) Quelle est l'origine morphologique du mot ?
2b) A quel système, phonétique et graphique, appartient le mot ?
3a) Une loi déclare-t-elle que ce mot est français ou qu'il ne l'est pas ?
3b) Une cour de justice ou une institution considérée comme compétente a-t-elle rendu une décision sur la "nationalité" du mot ? ("**Qu'est-ce qu'un mot français ?**", in **LA BANQUE DES MOTS,** n° 13, 1977, pp. 15-16). (N.B. M.Hubert Joly est secrétaire général du Conseil International de la langue française).

[1] Selon M. Riffaterre, "*un des principaux procédés de l'expressivité stylistique est la création ou l'utilisation du néologisme. On sait la fréquence du procédé chez les poètes de la Pléiade ou, plus près de nous, les Goncourt, André Gide ou Montherlant"* ("**La durée de la valeur stylistique du néologisme**", in **THE ROMANTIC REVIEW**, vol. XL IV, n° 4, 1954, p. 282).

style suppose un choix des mots basé sur leur capacité expressive. Or qui dit choix des mots dit aussi invention et création de mots, c'est à dire néologisme. Dans ce cas, le néologisme se présente comme un mode raffiné du choix des mots, puisqu'en plus du "***mot nouveau***", il comprend "***le sens nouveau d'un vocable déjà existant, mais aussi l'emprunt (à une langue étrangère ou à la langue spéciale d'un métier, d'un groupe social, etc..), puisque le mot d'emprunt n'est qu'un néologisme importé, au lieu d'avoir été formé sur place***" (M. Riffaterre, 1954, p. 282).

Selon cette définition, une bonne partie des mots arabes auraient, dans les deux romans de Meddeb, le statut de néologisme, même si par ailleurs on peut les trouver sous la plume d'orientalistes ou d'autres écrivains, étant donné qu'ils relèvent en grande partie d'ensembles terminologiques précis et spécifiques à la culture arabo-islamique.

Nous avons déjà montré que par exemple "souk" et "hammam" font partie de la terminologie architecturale de la ville arabo-islamique ; nous pouvons citer aussi des mots comme "shaykh", mot ambigu qui en arabe classique signifie vieillard vénérable accessoirement savant et/ou dignitaire religieux, mais qui peut avoir en dialectal un sens tout à fait différent, celui de musicien ou chanteur populaire. Nous aurons par la suite l'occasion de revenir sur les différents néologismes de ce type et sur leurs implications textuelles.

### 1.3. Emprunt et connotation autonymique

L'absence de l'opération métalinguistique explicite est ici remplacée par la connotation autonymique du lexique. Les mots étrangers de cet ensemble, qu'ils soient arabes ou italiens, ont souvent l'allure de l'emprunt si ce n'est du néologisme pur et simple. Or la connotation autonymique est une forme caractéristique du métalangage[1]. Dans la mesure où la littérature se distingue du langage ordinaire par un certain nombre de caractéristiques formelles comme la mise en relief du signifiant, la richesse connotative, l'imbrication du code et du message, l'usage de la métaphore, la subversion de la forme du langage, cela suppose que sa principale particularité réside dans sa disposition permanente à la réflexivité. Le recours à l'emprunt et au néologisme découle donc implicitement d'une conscience critique à l'égard de la langue, présentée ainsi non pas comme un matériau fluide et vierge, mais plutôt comme une reconstitution d'un déjà - dit et d'un vouloir - dire.

Le propre de la connotation autonymique est de ranger l'énoncé sous la rubrique du "comme je dis" et du "comme on dit" qui définissent le discours littéraire de manière générale[2]. Tous les mots étrangers de cette catégorie invitent

---

[1] Idée dont se fait l'écho l'article de Josette Rey -Debove "**Notes sur une interprétation autonymique de la littérature : le mode du "comme je dis"** ", in **LITTERATURE** n°4, décembre 1971.

[2] Cette hypothèse de la connotation autonymique se réduit selon J.Rey -Debove au

par conséquent le lecteur à tenir compte d'une opération théorique sans laquelle ils n'auraient aucun sens, et que, au moment de l'écriture, et selon toute apparence, l'écrivain devrait formuler diversement selon les cas: "comme on dit en arabe", "mot intraduisible en français", "le mot n'a pas de synonyme fidèle en français", "je forge un mot (néologisme) à partir de l'arabe pour désigner une chose qui n'existe pas dans la culture française" etc..

Envisagé d'un point de vue purement technique, la pratique de Meddeb représenterait alors une infraction à la règle générale qui veut que l'emprunt soit d'abord légitimé par le métalangage. Un mot étranger, pour qu'il puisse être intégré dans une autre langue, doit être présenté par l'usager en tant que tel, à travers un emploi autonymique, ou faire l'objet d'une traduction - explication,

---

fait que "*la séquence ne se signifie pas elle-même, mais se connote par un effet de sens [...] Or ce procédé recouvre trois modes du dire, selon l'énoncé rapporté. Ou bien l'énoncé rapporté est celui d'une personne (non-je) sur le mode du "comme il dit", et l'on a affaire, notamment, à l'intertextualité (dialogue avec d'autres textes) [...]. Ou bien c'est celui du code linguistique idéologique que le "je" n'assume pas complètement, sur le mode du "comme on dit" ; le discours devient alors un enchaînement de lieux communs à forme commune (fréquente) :*

*Elle se comporte en "femme incomprise".*

*[...] Enfin, le discours rapporté peut consister en citation de soi-même : la conjonction de "j'invente le mot* misandre*" et de "je ne suis pas hostile aux hommes" donne :*

*Je ne suis pas "misandre"*

*qui doit être lu "je ne suis pas misandre, comme je dis (ou, si vous me passez l'expression)". Le "comme je dis" s'oppose au "comme on dit" dans la mesure où il violente le code des unités linguistiques en même temps que l'idéologie*", (idem, pp. 91-92).

opération sémiologique qui est la seule à cautionner son passage dans une autre langue, d'autant plus que le mot emprunté désigne ordinairement une réalité ou un objet étrangers. Dans ce cas, l'emprunt est exploité par le métalangage selon l'axe paradigmatique, opération dans laquelle est concerné le plan sémiotique du mot[1]. Tout se passe donc comme si Meddeb n'était nullement concerné par la lisibilité et la communication avec le lecteur français : il se sert du plurilinguisme en toute désinvolture, visiblement à l'encontre de toute conception normative, faisant de la langue française un terrain nu, ouvert à toutes les effractions.

Ainsi, le problème des néologismes et des emprunts est à envisager selon une double perspective, celle de la théorie de la traduction et celle de la stylistique. Mais d'abord, si les néologismes précédemment cités sont indiscutables, a-t-on vraiment le droit de parler d'emprunt ? N'est-ce pas un non-sens que de dire que Meddeb, écrivain arabe et parfait arabophone, emprunte à l'arabe ? Le malaise que suppose une telle situation se fera encore plus concret le jour où l'on entreprendra la traduction de **TALISMANO** ou de **PHANTASIA** en

---

[1] Selon J.Rey -Debove, *"Le mécanisme de l'emprunt est exemplaire pour son exploitation optimale des ressources du métalangage. Cette exploitation se fait à la fois dans l'axe paradigmatique et dans l'axe syntagmatique. Dans l'axe syntagmatique, c'est le statut sémiotique de M2 qui se transforme insensiblement de M2 autonyme à M2 ordinaire, en passant par la connotation autonymique. La voie de pénétration acceptable est celle du discours sur le mot, mais on va insensiblement du mot à la chose, entre le moment où le mot M2 est signalé comme nom étranger d'une réalité étrangère, donc hors - code, et celui où le mot M2 désigne cette réalité étrangère, et se codifie en L1"*, (**LE METALANGAGE,** 1978, p.283).

arabe !

La traduction arabe signifierait une perte stylistique irremplaçable, puisque les mots arabes n'ont de valeur textuelle - et ceci est le paradoxe dans lequel se complaît l'écriture de Meddeb - que dans un contexte linguistique français. Car c'est de cet effet de contraste linguistique que l'emprunt tire toutes ses ressources poétiques. Une fois ce contraste éliminé, la réserve poétique est alors irrémédiablement entamée. Nous pensons comme Pierre Guiraud[1] que l'emprunt peut être un simple procédé technique, comme il peut être aussi une ruse stylistique. Ces deux dimensions de l'emprunt caractérisent simultanément, et à des degrés divers, les mots étrangers dans **TALISMANO**, et c'est ce que nous avons essayé de démontrer, notamment en mettant au clair les liens que le lexique

---

[1] Pierre Guiraud apporte des précisions intéressantes en ce qui concerne les différents aspects que peut prendre l'emprunt lexical : *"On distinguera, d'une part, les mots d'emprunt assimilés et immotivés, dont l'emploi ne pose pas de problèmes, sinon historiques ; d'autre part, les mots "étrangers". Parmi ces derniers, les uns sont des* emprunts techniques *qui désignent (dénotent) une chose étrangère du fait que cette chose n'a pas d'équivalent dans la culture indigène. Ainsi les titres sociaux (*lord, sir, signor, caïd, pacha*, etc.. ), des monnaies (*schilling, dollar, mark*, etc..) ; des plantes, des objets, des modes (*café, edelweiss, sabretache, cadogan, alezan, *etc..).*

*Les autres sont des* emprunts stylistiques *qui désignent des choses existant dans la langue indigène mais auxquelles un nom étranger donne une valeur (une connotation) étrangère, ainsi la mode, la publicité confère un brevet d'américanisme à notre maillots de corps (et à son propriétaire) en le nommant* tee-shirt", (**LES MOTS ETRANGERS**, 1971, pp. 7-8).

interlinguistique tisse avec la thématique de l'oeuvre.

### 1.4. Lecture et traduction : une initiation à l'altérité

La nature technique de ce lexique pose en plus un problème d'ordre pratique, celui qui concerne le statut du lecteur qui, dans ce genre de situations, est obligé de devenir traducteur. Lecture et traduction, deux fonctions que tout lecteur de Meddeb est obligé de cumuler. En plus de la lecture, le texte inflige le devoir de traduire. Si l'écriture recourt à l'emprunt, c'est qu'elle obéit à une contrainte de l'histoire extérieure. La pression de l'histoire a laissé ici comme séquelle ce formidable babélisme.

Mais en quoi consiste cette pression de l'histoire ? D'abord et surtout en cette situation culturelle et linguistique (le bilinguisme) déséquilibrée. L'astuce de Meddeb, par l'usage du lexique arabe non traduit, aura donc été de subvertir cette situation de déséquilibre linguistique en obligeant le lecteur français à en faire les frais à son tour. En réaction au stigmate que la langue française a laissé dans la personnalité de l'auteur par cette mutation arbitraire et autoritaire des sonorités et de la transcription graphique de son nom propre (Mu'addib → Middib → Meddeb), l'auteur s'érige maintenant comme autorité linguistique et culturelle désormais contraignante pour qui ose l'aborder. Le geste autoritaire de l'officier de l'état civil qui a transcrit à sa guise le nom propre arabe, et qui est comme la transposition vivante de l'approche colonialiste de la lecture et de la langue

dominées, ne pourra plus se répéter, sous - peine de tomber dans l'anachronisme le plus ridicule.

Le lecteur français, en lisant **TALISMANO** et **PHANTASIA,** et face à cette profusion du lexique arabe énigmatique, devra désormais faire l'apprentissage de la différence. Si le mot étranger relève donc ordinairement de la contrainte, celle-ci touche directement le lecteur qui se voit, en dehors de tout orgueil culturel et linguistique, contraint à cette opération métalinguistique définitionnelle que suppose toute tentative de traduction.

Or, de l'avis même des spécialistes, la traduction ne signifie pas uniquement l'opération de transcodage linguistique, mais exige aussi la restitution de la matière sémantique du texte - source. Tout traducteur doit se doubler d'un ethnographe[1]. Nous pensons que cette exigence théorique de la traduction est celle qu'implique la lecture par un public non arabophone des textes de Meddeb, puisque, comme nous venons de le constater, ce lecteur est sommé de traduire pour parfaire sa réceptivité. Par ce type de pluriliguisme, où l'effort métalinguistique est infligé au lecteur, l'écriture tend à subvertir le jeu institué par

---

[1] D'où l'impossibilité de traduire par exemple "souk" par "marché". G. Mounin remarque à ce propos que "*pour traduire une langue, il faut remplir deux conditions, dont chacune est nécessaire, et dont aucune en soi n'est suffisante : étudier la langue étrangère ; étudier (systématiquement) l'ethnographie de la communauté dont cette langue est l'expression. Nulle traduction n'est totalement adéquate si cette double condition n'est pas satisfaite*", (**LES PROBLEMES THEORIQUES DE LA TRADUCTION**, 1976, p.236).

la pression de l'histoire. L'effort métalinguistique est ici la rançon de la "supériorité culturelle" du lecteur appartenant à la métropole. Si écrire en français représente une concession à ce déséquilibre linguistique et culturel de la part des écrivains maghrébins, concession choisie d'ailleurs le plus souvent sans complexe et en tout cas avec un certain sens du réalisme, il se double chez Meddeb d'une prise de conscience esthétique particulièrement aiguë dont l'un des effets est de transformer la rupture en virtualité de circulation, grâce à cette discipline de la connaissance - reconnaissance de l'autre par l'assimilation de sa langue.

L'emploi énigmatique de l'arabe au sein de la langue française est le signe d'une résistance irréductible de la langue et de la culture originelles. Toutefois, ce lexique arabe, dans sa totalité, n'est que la partie visible de l'iceberg, car il faut compter aussi avec cet impressionnant fonds culturel que l'écriture de Meddeb travaille à mettre en valeur face à l'orgueil culturel de la métropole. Cette entreprise mobilise d'ailleurs la quasi totalité de ses écrits théoriques, presque tous centrés sur la revalorisation du patrimoine arabo-islamique. Ainsi, comme nous l'avons précédemment suggéré, la lecture devient pour le lecteur français une initiation à l'altérité, une leçon de modestie dans le face à face des langues et des cultures. On pourrait peut-être voir dans ces prolongements théoriques et pratiques, une illustration de la dimension didactique de l'opération métalinguistique.

## 2. L'explication partielle par le contexte

### 2.1. De l'élucidation à la surperformance métalinguistique

Au point de vue quantitatif, ce lexique constitue le corpus le plus abondant. Contrairement à l'ensemble précédemment analysé, l'opération linguistique est ici relativement explicite. Le sens du mot étranger, au lieu d'être renvoyé au dictionnaire et à la compétence linguistique et culturelle du lecteur, est ici plus ou moins décelé, à découvrir par une lecture intense et patiente. Les mots ne s'accompagnent pas d'une traduction ou d'une extension périphrastique équivalente du point de vue sémantique, mais sont employés de façon telle qu'au moins une partie de leur champ sémantique devient claire.

Cette écriture en clins d'oeil, où l'opération métalinguistique est à partager entre écrivain et lecteur, mérite qu'on s'y attarde. On peut constater que rien que de ce côté là ce procédé échappe au lieu commun, puisque loin de se présenter comme un sens déjà construit et presque toujours menacé par le cliché, il se présente au contraire comme un énoncé elliptique, un dire à compléter, à découvrir, une débauche stylistique à laquelle le lecteur est invité à participer, où il est fait appel à sa complicité et à son adhésion.

En effet, c'est encore une fois grâce à sa dimension stylistique que le lexique arabe échappe au folklorisme et à l'exotisme. Le mot étranger fait corps avec la langue du texte, et ce grâce à divers procédés d'écriture qui vont parfois

jusqu'à doubler le discours métalinguistique d'élucidation de nombreuses et diverses subtilités poétiques. Le métalangage serait-il donc une ruse poétique ? Seule une analyse rapprochée de ce corpus peut apporter une réponse et démontrer qu'au moins ici il dépasse le simple didactisme et échappe à la banalité. Par cette dimension rhétorique et poétique, le métalangage réalise ici ce que J.Rey -Debove appelle la "***surperformance***" (1978, p.10). Ainsi, en plus de certaines figures de style comme le parallélisme, le chiasme et la paronomase, l'explicitation métalinguistique semble jouer sur les deux axes de la combinaison et de la sélection, avec une prédominance quantitative de la figure de la métonymie.

### 2.2. La métonymie

Dans ce genre d'opération métalinguistique, le sens du mot ou de l'énoncé est partiellement suggéré à travers la mention dans le contexte immédiat d'une qualité, d'un aspect formel ou fonctionnel, d'une partie, etc.. de la chose signifiée. La totalité du sens reste donc à reconstituer par le lecteur comme un puzzle, et ce n'est pas sans plaisir que nous nous sommes livré à ce jeu, même si la manière, en se voulant minutieuse, risque de paraître maniaque.

L'exemple qui va suivre, et qui consiste dans la citation de la célèbre formule extatique du mystique Hallâj, mérite à lui seul des pages entières de glose :

***"La formule de l'unicité de l'être, celle qui - Anâ al-Haqq - mena le soufi à l'insulte, au crachat, au gibet"***

Dans cet exemple, seule cependant une partie de la signification de cette formule est désignée, sous forme d'un commentaire laconique, dont la configuration syntaxique peut donner à voir qu'il s'agit d'une apposition traductive - explicative. Cette parole extatique, dont la traduction correcte est "Je suis le Vrai", dit la fusion mystique entre l'homme et Dieu, désigné ici par un de ses multiples attributs. Ici, comme dans de nombreux exemples, ce qui est mis à l'épreuve par l'écriture, ce n'est pas uniquement la compétence linguistique du lecteur, mais aussi sa compétence culturelle. Dans ce cas, même le lecteur arabophone doit subir le jeu du métalangage et s'impliquer dans une investigation philologique et philosophique afin de pouvoir percer l'origine et la finalité textuelle de cette citation.

Un autre exemple de cette mobilisation générale du lecteur est celui de l'allusion à la révolte mahdiste d'inspiration islamique contre la colonisation anglaise au Soudan:

"**.. au temps du mahdi, plus bas vers Umm Durmân**".

C'est grâce à la mention de son origine géographique - Umm Durman est une ville importante du Soudan - que le sens du mot, qui est en réalité un nom propre mais qui, par l'absence de la majuscule, apparaît inexplicablement ici comme un nom commun, est plus ou moins accessible. "Mahdi", qui est originairement un nom propre, est en réalité un concept de l'imaginaire

eschatologique chez certains musulmans, l'équivalent du Messie biblique. Les résonances culturelles de ce mot arabe ne sont pas gratuites, car elles fonctionnent comme un écho thématique d'un épisode central de **TALISMANO,** celui de la prise de la parole par le peuple, stimulé par le "***message eschatologique***" (p. 69) du vieillard millénariste.

Cependant, ces explications elliptiques doivent être appréhendées parfois avec prudence, car il ne faut pas perdre de vue qu'elles relèvent avant tout d'une logique et d'une perspective textuelles propres à l'auteur. Le métalangage ne doit pas être perçu dans l'absolu, comme une simple élucidation objective des choses, mais comme un discours qui oriente la lecture, et dont les raisons sont avant tout textuelles. Le risque alors pour le lecteur dans ce genre d'énoncé est que le contexte n'est pas toujours une caution, quand il n'est pas souvent un facteur de brouillage. Le lecteur naïf, s'il ne réussit pas l'effort de l'interprétation, court alors le risque d'être tout simplement mystifié par cette procédure métalinguistique visiblement vicieuse. Une excellente illustration de cela nous est offerte par l'exemple suivant :

***"équivalence entre le huwa, ipséité du soufi et l'idéogramme tao"***,

où l'on passe d'une définition partielle du concept mystique huwa (littéralement : Lui) à l'équivalence avec le tao chinois, concept qu'il avait défini ailleurs (cf. "**Lieux/dits**") comme la représentation du vide. Or cette équivalence entre le "huwa", le Dieu absent, désigné par la troisième personne, et le Vide, relève d'un effort théorique assez paradoxal dont se réclame toute la fiction du roman.

Toutes les pratiques que met en scène le roman relèvent de l'archaïsme et de la magie, et procèdent donc d'une logique anti - théologique et blasphématoire. Ainsi, toute l'insurrection (reconstitution et momification de l'idole, occupation de la mosquée Zitûna, transes individuelles et collectives, langages subversifs, orgies sexuelles et fêtes dionysiaques) vise à célébrer le chaos. A noter aussi cet épisode du périple du narrateur qui, arrivé à Canton, médite en termes franchement athéïstiques la calligraphie arabe du nom de Dieu en territoire chinois, et dans lequel il est facile de voir déjà une image préparatoire de ce qui sera plus loin (p. 136) la traduction de l'énigmatique talisman :

> ***"Mais l'orient ne manque de savoir que Chine reste à écouter. Comment alors ne pas agiter la beauté trouble, penchée, dansante de la calligraphie arabe qui répète, sinisée, le Nom au dessus du mihrâb de la mosquée de Canton ? Il nous suffit, vent d'est, Asie soeur, de nous inspirer dans notre apprêt impatient à participer à la procession tout en éliminant le nom, à remplacer par le vide ...***" (p. 114) .

Il est possible parfois aussi que la forme syntaxique du contexte où apparaît le mot arabe puisse faire croire à une définition équationnelle. La proposition juxtaposée se présente alors comme une expansion explicative, mais ce n'est qu'une ruse d'un métalangage manifestement de plus en plus astucieux, comme dans cet exemple où l'explication métonymique a la forme d'une traduction littérale :

***"les trois rak'a, prosternations du crépuscule"*** (p.151).

Si la consultation d'un dictionnaire bilingue apprend au lecteur que "rak'a" signifie prosternation, seule une connaissance des rites de prière en religion musulmane permettra de comprendre que la prière du crépuscule exige trois prosternations. Décidément, il paraît impossible de faire l'économie de la difficulté par le simple recours au dictionnaire bilingue, vu que le métalangage impose, en surplus, une autre tâche au lecteur, celle de l'effort ethnographique.

Mais il arrive aussi que ce jeu soit perverti, lorsque par exemple le mot arabe est tellement connu qu'il n'a pas besoin d'être traduit, et qui, situation paradoxale, révèle des sèmes ethnographiques insoupçonnés par le lecteur lorsqu'il apparaît dans le texte. C'est le cas notamment du mot "ramadan", dont le texte semble taire sa signification de mois de jeûne et d'abstinence en Islam, pour ne mentionner, selon le procédé métonymique, que deux autres de ses qualités, dont une est évidente ("***le mois sacré, ramadan***" (p. 46)) et l'autre accessoire ("***ramadan, mois où le Livre est à réciter intégralement, quelques versets ou sourates par soir***" (p.76)).

Le lecteur français n'est malheureusement pas encore au bout de ses peines, puisqu'en plus de cela il lui faut parfois reconstituer la signification d'un mot arabe à partir de ses différentes occurrences dans le texte. Parmi les mots soumis à ce régime métalinguistique, nous trouvons en particulier quelques uns qui désignent des instruments de musique populaire, comme "***utar***", "***bendir***", "***kûs***" et "***ghaïta***".

Si un mot comme "***utar***" est relativement explicite dès sa première apparition, puisque la phrase où il apparaît montre sa qualité d'instrument de musique à cordes ("***musique, délicatesse du son, utar qui meurtrit le doigt***" (p. 62)), ou un autre comme "***kaminja***" par exemple, qu'on devine être l'équivalent du violon ("***violoniste jouant sans mélancolie ni hystérie, vide à ployer sa kaminja renversée et posée verticale sur les genoux***" (p. 47)), d'autres n'ont pas eu cette faveur et voient leur signification retardée. C'est le cas notamment de "ghaïta" qui apparaît quatre fois : la première apparition nous apprend qu'il s'agit d'un instrument de musique, vu que le mot fait partie d'une énumération chaotique d'instruments musicaux d'origines diverses ("***fifre, ghaïta, flûte de Mauritanie, trompes tibétaines, rebab, 'utar, bûzuq, cithare, luth...***" (p.108)), la deuxième occurrence suggère sa qualité d'instrument à vent ("***des reptiles qu'ils exhibent dansant au rythme lancinant, charmeurs, endormant de la ghaïta***" (p.127)), ses deux dernières occurrences, en particulier la quatrième ("***envolées de ghaïta***" (p.186)) soulignent le fait qu'il ne s'agit pas d'un instrument à percussion.

Le mot "***gumbri***" subit aussi le même traitement métalinguistique : sa première apparition, comme "ghaïta", montre qu'il s'agit d'un instrument de musique (il figure dans l'énumération précédemment citée) ; sa deuxième apparition mentionne une de ses qualités sonores ("***gumbri grave jouant à plusieurs un rythme basique***" (p.143)) ; sa troisième apparition enfin est un peu plus explicite puisqu'elle laisse deviner qu'il ne s'agit pas d'un instrument à

percussion ("***Les musiciens noirs, ghaïta et gumbri, délivrent un autre accord***" (p.181)).

C'est aussi le cas pour le mot "kûs" qui, par son apparition dans l'énumération de la page108, désigne un instrument de musique, mais dont les contours ne seront plus ou moins précis qu'à sa deuxième apparition ("***N'entendez-vous pas [...] le kûs battre***"), complétée par sa troisième apparition où, grâce à une métaphore ("***Pendant que kûs tonne***" (p.235)), sa qualité d'instrument à percussion est suggérée, ce que confirme, mais à rebours, sa deuxième occurrence ("***l'écho du kûs***" (p.230)).

Grâce à ces différentes techniques d'élucidation, d'autres mots, qui ne bénéficient d'aucune opération d'explicitation, voient leur hermétisme légèrement atténué du simple fait qu'ils apparaissent dans le même énoncé que ceux que nous venons de voir. La fameuse énumération de la page108 accède de ce point de vue à une valeur stylistique supplémentaire, car c'est grâce à elle que le lecteur non informé peut déduire que des mots comme ***"tbal", "ta'rija", "darbûka", "bendir",*** désignent des instruments de musique. D'ailleurs l'écriture semble user de la nomenclature pour en faire un espace propice à l'élucidation : le mot arabe devient moins énigmatique du simple fait qu'il figure à côté de mots désignant des objets identiques, impliqués dans une sorte de proximité lexicographique, comme dans l'exemple suivant : ***"djed d'or ; boucle de cornaline ; épervier d'or"*** (p.190), où l'on devine assez facilement que "djed" désigne un bijou.

Ainsi, par cette virtuosité du métalangage dont nous avons pu constater

quelques traits, le texte construit son sens avec la participation laborieuse du lecteur qui, par ce bricolage philologique auquel il est convié, est appelé lui aussi à devenir un artisan de la langue.

### 2.3. Le jeu de mots

D'autres ressources stylistiques sont mises en oeuvre par le métalangage qui devient ainsi un prétexte à la poésie. Transcendant sa fonction ordinaire d'élucidation linguistique, le métalangage est ici promu en un véritable discours poétique. Parmi les procédés poétiques utilisés, nous trouvons le jeu de mots, comme dans cet exemple :

***"désir de l'oncle, frère de la mère, khâl dont les baisers s'incrustent grains de beauté"*** (p.169),

où le mot "khâl" voit sa signification pervertie du fait qu'il désigne à la fois l'oncle maternel et le grain de beauté.

Un autre jeu de mots, d'une importance thématique capitale pour l'intelligence du roman, est celui relatif au thème de l'exil :

***"Et moi je m'engage avec ceux qui se destinent au chemin de l'occident, taghrîb et non ghurba"*** (p.242).

Au lieu de les expliciter, le métalangage affirme au contraire la complexité sémantique des deux mots arabes, par la confrontation subtile entre deux concepts dérivés d'un même radical. Le recours à l'étymologie ne doit cependant

pas cacher qu'il s'agit là de souligner la signification symbolique de la nuance entre les deux dérivations, en rappelant implicitement le radical "gh.r.b" et sa polysémie. Tout ceci rappelle l'exégèse à la fois philologique et philosophique à laquelle s'est livrée Meddeb à propos de ce terme dans son article "**Lieux/dits**".

Cette richesse sémantique devient relativement plus explicite deux pages plus loin grâce à un autre jeu de mots soulignant lui aussi l'ambiguïté du mot "maghreb" : ***"cacher, coucher, maghreb"*** (p.244).

Il faut souligner ici cette variation sur le procédé du jeu de mots qui, dans le premier exemple, concerne deux mots arabes, alors que dans le second ce sont deux mots français qui entrent en concurrence pour mieux relever l'ambivalence du mot arabe "maghreb" = couchant (là où se cache et se couche le soleil, et par extension, la lumière). Derrière ces jeux de mots, c'est toute une symbolique mystique de l'exil[1] qui se donne à lire et que le lecteur, aussi bien arabophone que français, est convié à débusquer et à reconstituer à travers tout le roman.

---

[1] L'importance toute particulière de ce concept de l'exil chez Meddeb vient d'être confirmée, plusieurs années après "**Lieux / dits**" et **TALISMANO**, par sa traduction du **RECIT DE L'EXIL OCCIDENTAL** de Sohrawardi et par l'article théorique qui lui fait suite, dans lequel l'auteur parle de sa propre expérience de l'exil, ("**L'autre exil occidental**" **INTERSIGNES** n° 3, automne 1991).

### 2.4. Le parallélisme

Le mot étranger peut aussi générer une suite rythmée où la ponctuation contribue à mettre en relief le découpage syllabique à travers le découpage syntaxique, comme dans cet exemple :

***"chkûba et malice, malheur à qui triche"*** (p.79),

construit en un parfait décasyllabe. On devine plus ou moins ici le sens de "chkûba", à travers les mots "malice" et "triche" qui suggèrent qu'il s'agit d'un jeu de cartes.

Un exemple similaire nous est offert à la page 111, où le découpage rythmique se double d'un parallélisme suggérant à lui seul, et compte tenu aussi du reste de la phrase, le sens du mot arabe "calame" :

***"La main qui agit à transcrire sur la peau ou la pierre, pinceau ou marteau, calame ou burin".***

Le parallélisme est utilisé aussi dans un autre exemple :

***"les ténors de la nahda, propagateurs du fondamentalisme"*** (p.233),

où il est en outre doublé d'une métaphore. De plus, si le parallélisme entre "ténors" et "propagateurs" est d'ordre métaphorique, celui entre "nahda" et "fondamentalisme" est d'ordre métonymique, vu que le fondamentalisme religieux n'est qu'un aspect du mouvement de la nahda, terme qui signifie "renaissance".

### 2.5. La répétition

Un autre procédé stylistique s'ajoute à tout cela et agrémente le discours métalinguistique d'une indéniable fraîcheur poétique, celui de la répétition. Deux types de répétition sont employés : lexicales et sonores.

Parmi les répétitions lexicales il y a ce qu'on appelle des répétitions à distance, (Molino & Tamine, 1982) qui ont souvent la forme de retours anaphoriques, comme à la page 145 :

***"Stambali jouant donc, frères des gnawas [...]. Stambali gage du spectaculaire effet"***,

ou de cet autre exemple de la p 105 :

***"Les hûris, rêve malgré tout intense [...], les hûris, femmes parfaites".***

Il y a aussi les répétitions proches comme dans cet exemple de la p 147 :

***"la tête mélancolique mais vicieuse du preneur à charge des habits à jeter, à échanger, à vendre, sifflant entre ses dents le cri de l'annonce, roba vecchia, à répéter roba vecchia"***,

ou dans cet autre exemple de la page 230 où, à la différence des exemples précédents, le mot répété n'est pas étranger mais français, inséré dans un énoncé métalinguistique :

***"après les layâlî, nuits noires et blanches, après la pluie froide [...],***

***après les husûms, jours d'entre tous pénibles".***

Parallèlement à cela, nous trouvons aussi des répétitions sonores qui confirment une fois de plus que le discours métalinguistique n'est pas exclusivement cognitif. Ainsi dans cet exemple de la page 61 où l'emploi de deux mots arabes déclenche toute une série de répétitions sonores : [1]

***"des shaykhs Pétés, des shikhat, PaRfois Putes, PaRfois coRps à PRendRe PaR lE sEUl OEil du SPectacle : chANtANt, dANsANt, éloQuENce du CoRps Qui s'aRRANge AMple à mImEr la fEbRIlItE du Coït".***

L'élucidation du signifié ("shikhat" = danseuse - chanteuse - musicienne et accessoirement prostituée) est ici débitrice de la mise en relief du signifiant. Cette remarque est valable aussi pour un autre exemple, celui de la page143 :

***"Une TRoupe de sTambAlI : CRoTAles choQuant l'AIR, AvERse d'AciER Et de fER, GumbRI GRAve jouant A plusieuRs un RYThme bAsIQue VIbRant".***

Des répétitions sonores aussi rapprochées ne peuvent passer inaperçues dans cet autre exemple qui n'a de commun avec les deux précédents que la connotation euphorique qu'il véhicule :

***"Dar aDh-Dhahbî, celle DONt le nOM D'OR COMble les RaisONs***

---

[1] Les sons qui se répètent sont transcrits en capitales - Note valable pour les exemples qui suivent.

***De mON CORps"*** (p.185).

Par ailleurs, l'exploitation des sonorités comme procédé réflexif de mise en relief du signifiant peut parfois révéler ce que nous pourrions appeler, faute de terminologie appropriée, des jeux phonologiques. Ce procédé consiste en un usage particulier au niveau de la prononciation. Un tel usage implique alors une connotation métalinguistique supplémentaire qu'aucune nécessité textuelle ne paraît justifier, sinon la pulsion ludique d'une écriture qui n'a pas peur de revendiquer son exhibitionnisme. Tel est le cas pour cet exemple : ***"Ahmad, hommage"*** (p.18), où l'orthographe du mot arabe donne à voir une transcription fidèle de la prononciation arabe de ce nom, généralement transcrit "Ahmed". Serait - ce un clin d'oeil à l'érosion phonétique qu'a subi le nom propre de l'auteur ? C'est en tout cas ce que semble confirmer le texte, alors qu'il en va autrement dans cet autre exemple :

> ***"un narghileh, tabac de miel humecté, bûrî, masrî, tabac national de probable distinction avec le tombac agamî, plant de Perse ou de Mésopotamie"*** (p.133),

où la transcription selon la prononciation égyptienne des mots "masrî" au lieu de "misri", plus courante, et "agami", au lieu de "ajamî", plus conforme à l'arabe classique, a une valeur expressive indéniable, car elle relève de ce qu'on est convenu d'appeler le régionalisme. Mais ce régionalisme n'est ici que perversité ludique (l'auteur est tunisien), prétexte pour encombrer, selon le goût de la surcharge dont se réclame **TALISMANO**, le discours élucidateur de la connotation

autonymique. Ceci peut d'ailleurs être considéré comme l'illustration de ce qu'on a appelé le moment babélien, caractérisé par la juxtaposition de phonétismes hétérogènes qui rend l'énoncé encore plus opaque. Dans tous ces exemples, nous voyons qu'au lieu d'enliser l'écriture et la progression du texte par un banal retour sur soi explicatif, le mot étranger, par sa matière sonore et sémantique, réussit à créer un environnement poétique imprévisible.

### 2.6. Images et métaphores

L'audace poétique va encore plus loin, car elle n'hésite pas à exploiter les ressources du discours imagé. Les images poétiques et les métaphores contribuent à leur tour à confirmer le fait poétique comme réalité textuelle inhérente au métalangage.

Ainsi, dans l'exemple suivant **:**

***"elle te pointera au menton un très beau harqûs, saillante mouche,***

***juste un tatouage sur le front"*** (p.48),

la métaphore, contenue dans l'apposition explicative, permet de réduire l'énigme du mot arabe "harqûs" d'une part par l'assimilation avec la mouche, et d'autre part en établissant le rapport avec le terme générique "tatouage". Par ce subterfuge, l'écriture réussit à éviter la platitude de la simple définition traductive.

Il arrive même que la métaphore devienne un facteur d'ambiguïté capable de tromper le lecteur non averti, comme dans cet exemple :

***"un riadh, jardin chétif"*** (p.183),

où l'adjectif métaphorique "chétif", au lieu de compléter la synonymie entre le mot arabe "riadh" et son équivalent approximatif "jardin", introduit une qualité propre au référent du mot "riadh" dont il est question dans le texte.

Le jeu sur la métaphore permet en outre des réalisations d'un autre type, comme la métaphore filée. L'exemple suivant :

***"eau de zemzem grâce qui lave pour renaître neuf et page blanche, retrouvaille avec sa fitra, sa nature primordiale, planche grise sans mot qui n'attend que le calame et l'encre des heures pour l'accouchement fébrile d'une calligraphie inaugurale"*** (p.83),

réalise une parfaite harmonie entre l'enchaînement des images et celui des mots arabes, ce qui donne à l'énoncé l'apparence de définitions en séries. Les suites des trois mots arabes "zemzem", "fitra" et "calame" ne sont qu'accessoirement définitionnelles, alors qu'elles sont essentiellement poétiques. Le même phénomène s'observe dans un autre exemple :

***"les nûns emphatiques, finales qui enjambent rouges de passion tant d'autres lettres plus discrètes"*** (p.146),

où l'élucidation du mot arabe est à peine esquissée, alors que s'affirme dans toute sa splendeur l'image poétique.

### 4.3. Les mots accompagnés de définition - traduction

#### 4.3.1. L'inutilité sémantique ?

A la différence des deux ensembles précédents, celui-ci se caractérise par un type de métalangage plutôt conventionnel, où la surprise stylistique, par ailleurs rarement présente, est secondaire par rapport au discours traductif - explicatif, plus direct et immédiatement accessible. Il n'en reste pas moins que nous assistons là aussi à un processus de récupération du discours explicatif par la poésie. Là où apparaît l'énigme qu'impose le plurilinguisme, l'écriture fait appel, pour conjurer la platitude philologique, à toutes les passes poétiques de la langue.

Par ce travail, le potentiel connotatif du texte se trouve démultiplié. D'ailleurs la simple apparition du mot étranger dans un énoncé où, contrairement aux cas précédemment analysées, il ne fait plus énigme et n'engendre pas forcément chez le lecteur cette obligation et cette obstination à traquer le sens par le recours au dictionnaire bilingue ou par la reconstitution patiente du sens à partir du contexte si ce n'est à travers tout le texte, suffit par sa gratuité à indiquer une débauche linguistique volontairement recherchée.

Ce qu'il faut donc retenir dans cette pratique scripturale, c'est essentiellement la dimension ostentatoire du procédé et sa contingence. La configuration syntaxique joue à cet égard un rôle révélateur. Nous remarquons

ainsi que souvent le mot étranger se place après le synonyme ou l'énoncé équationnel, ce qui le rend à peu près superflu sur le plan de la dénotation, l'essentiel étant précédemment exprimé, comme dans ces exemples :

- ***"l'exil, ghurba"*** (p.165)
- ***"poignard, janbiya"*** (p.201)
- ***"le dévoilement, le kashf"*** (p.215)
- ***"l'oncle, frère de la mère, khâl"*** (p.169).

Dans tous ces exemples, le mot arabe semble avoir une simple fonction de redondance d'un contenu dénotatif qu'il ne fait que confirmer, contrairement aux situations où il précède la suite équationnelle, et où il s'énonce comme une énigme, mais qui n'aura pas duré longtemps, étant donné que l'élucidation est immédiate, comme dans les exemples suivants :

- ***"zbiba, marque de prière sur le front"*** (p.35)
- ***"sa fitra, sa nature primordiale"*** (p.83)
- ***"sahn, cortile"*** (p.101)
- ***"le basmallah, le "Nom de Dieu""*** (p.110)
- ***"pastilla, feuilleté fourré de pigeons et d'amandes, puis mruzia, agneau au miel, aux raisins secs"*** (p.146)
- ***"kiffés, camés"*** (p.171)
- ***"zûfris, fiers-à-bras, forts en gueule"*** (p.177)
- ***"le maq'ad, loggia aux larges et hautes baies"*** (p.185)
- ***"goutte d'afium, suc laiteux du pavot noir d'Egypte"*** (p.187)

- ***"hijra, migration volontaire"*** (p.241).

### 3.2. Limites de l'opération traductive

Il est pratiquement établi maintenant que le recours au lexique interlinguistique ne semble relever d'aucune nécessité sémantique, étant donné qu'il se borne à corroborer un substitut français. Mais si son inutilité sémantique paraît évidente, comment expliquer alors sa présence dans le texte ? A cette question, on ne peut répondre sans rappeler ce que nous avons déjà dit à propos du problème de la traduction et des difficultés qu'elle ne cesse de révéler en tant que pratique organiquement liée au métalangage. Rien ne prouve en effet que la traduction soit un acte innocent ou spontané, car la substitution d'un mot d'une langue à celui d'une autre langue n'est pas une opération mécanique[1].

la difficulté - d'autres disent l'impossibilité - à restituer l'intégralité des

---

[1] Sur cet aspect de la traduction, on peut se référer aux remarques de Luce Guillerm, remarques que confirment sans ambiguïté les pratiques scripturales de Meddeb : "*La pratique traductive est une pratique potentiellement critique (de mise en crise), en tant qu'elle est une activité seconde, dédoublée, nécessairement réflexive [...]. La traduction suppose, quel que soit le degré de théorisation que soit en mesure de mettre en oeuvre le traducteur, un dédoublement de l'acte de lecture et de celui d'écriture, une mise en crise de l'un par l'autre, et un arrachement aux pratiques reçues comme les plus évidentes de la lecture et de l'écriture. L'attention nécessairement portée aux processus de constitution du sens du texte-source engage une lecture qui est déjà travail de réécriture",* ("**L'intertextualité démontée: le discours sur la traduction**", in **LITTERATURE** n° 55, 1984, pp. 54-55).

connotations d'un mot par un équivalent traductif constitue le principal risque de l'opération traductive. Nous avons déjà évoqué ce problème théorique, et nous y revenons encore une fois à propos de cette catégorie de lexique, parce que nous pensons que parallèlement à la valeur stylistique du mot étranger, il y a aussi tout un arrière plan connotatif qu'il convient de signaler. Si le mot étranger n'a presque aucune finalité sémantique, le sens étant immédiatement livré par l'énoncé métalinguistique, il se présente au contraire comme parfaitement intégré sur le plan esthétique à l'ensemble du texte. C'est finalement cette finalité esthétique qui sert de caution au procédé.

### 3.3. Le mot arabe comme désignation ostentatoire du thème

Paradoxalement, c'est à cause de ce caractère adventice et inutile que cet ensemble fait corps avec la totalité du texte, lui-même fondé sur une esthétique de l'hétérogène et du baroque. Le paysage du texte n'est nullement troublé par ces composants hétérogènes dont il suffit, pour le démontrer, de définir la fonction textuelle.

La première chose à noter à ce propos est la cohérence de cet ensemble lexical. Cette cohérence, visible à la lecture du texte, devient évidente dès que les mots arabes sont isolés et regroupés en paradigmes. Cette remarque, valable d'ailleurs pour l'ensemble du lexique interlinguistique, prouve que nous sommes devant un procédé d'écriture que l'auteur gère consciemment et en intelligence

avec le contenu et la forme du texte.

Ainsi, un petit regroupement nous montre qu'une bonne partie des mots d'arabe dialectal fait partie de la terminologie culinaire : ***"hlâlîm", "guiddid", pastilla", mruziya", "lagmi"***. Le mot arabe, comme nous l'avons précédemment remarqué dans les deux ensembles lexicaux précédents, est en connexion avec un réseau thématique. Le vocabulaire culinaire arabe est ici la désignation ostentatoire du thème du festin et du repas dionysiaque dans **TALISMANO.**

Envisagée d'un point de vue purement linguistique, l'opération métalinguistique révèle la résistance de ce lexique à la synonymie, puisqu'aucun terme n'est suivi ou précédé d'un synonyme français. Tous les mots sont élucidés au moyen d'extensions prédicatives, comme le montrent les exemples suivants :

- ***"pastilla, feuilleté fourré de pigeons et d'amandes, puis mruziya, agneau au miel, aux raisins secs".***
- ***"Tozeur, ville secrète [...] où coule une sève enivrante, lagmi, vin de palme".***

Nous sommes loin ici de la facilité trompeuse de l'énoncé métalinguistique du début du roman, significativement mis en relief par les parenthèses, comme pour l'imposer à la mémoire, et qui s'exprime à travers la formule la plus innocente, la plus neutre et la plus banale de l'équivalence : ***"('asal égale miel)"*** (p.16). Cette remarque peut d'ailleurs être étendue à la majorité des unités lexicales qui composent cet ensemble, à part quelques exceptions qui semblent s'accommoder d'un synonyme français comme :

- ***"tolbas [...], étudiants"***

- ***"sahn, cortile"***

- ***"l'exil, ghurba"***

- ***"Mûlay, maître"***

- ***"du hâl, de l'état"***

- ***"nûr, lumière"***

- ***"le dévoilement, le kashf".***

Par ailleurs, ce lexique perméable à la synonymie présente une particularité qui mérite d'être soulignée, à savoir que, et à l'exception de quelques mots, il se rattache à une terminologie précise, à vocation cognitive et dénotative avant tout, celle de l'exégèse mystique islamique. La méditation philologique du narrateur sur son nom propre est la transposition sur le plan romanesque de l'exégèse mystique des noms des prophètes chez Ibn 'Arabi dans **FUÇUS AL-HIKAM**. Selon Ibn 'Arabi, chaque lettre qui compose le nom des prophètes a une signification ésotérique. Cette idée se retrouve d'ailleurs chez beaucoup de mystiques et trouve son fondement théologique dans le caractère sacré de l'alphabet et de la langue arabe, médiateurs privilégiés de la parole occulte, celle de Dieu.

Meddeb, comme Ibn 'Arabi, partage cette fascination de la langue arabe, et à ce titre, il est possible de voir dans cette frénésie métalinguistique qui habite son écriture la continuation d'une tradition culturelle élaborée et approfondie par un islam marginal, celui de soufisme. Les détails sont nombreux qui confirment

ce statut particulier de la langue arabe dans ses textes, étant donné que ce qui est sollicité à travers l'emploi de cette langue, c'est avant tout ce que la traduction ne réussit pas à dire.

De tout cela se dégage alors la conclusion selon laquelle une bonne partie du lexique arabe dans ce dernier ensemble lexical, et certainement aussi dans les deux précédents, aurait logiquement un statut de citation. Cela veut dire que l'opération métalinguistique, qu'elle s'exprime par la synonymie ou par l'extension prédicative ou périphrastique, vise moins à élucider le sens du mot ou de l'expression qu'à la circonscrire. Nous avons ici une parfaite illustration du rapport qui existe entre le métalangage et la citation.

Il nous paraît en effet évident que le fait de puiser dans l'écriture mystique, dont la principale caractéristique est justement le métalangage, montre que cette passion philologique, ainsi que les différentes opérations métalinguistiques qui lui sont inhérentes, ne peuvent s'expliquer uniquement par des facteurs historico-culturels contemporains (acculturation, quête identitaire etc..) ou par des problèmes d'ordre technique liés à la traduction dans un contexte de bilinguisme ou de plurilinguisme. Toutes ces explications, sur lesquelles nous avons largement insisté dans cette étude, gardent toute leur valeur et ne sont par ailleurs aucunement incompatibles avec la perspective d'un rapprochement avec un procédé d'écriture et une vision de la langue spécifiques au patrimoine arabo - islamique. **TALISMANO** comme **PHANTASIA**, nous le verrons plus loin, semble donc réussir le coup de force consistant à convertir le malaise linguistique présent

en la traditionnelle jubilation que procure la langue en Islam. A moins qu'il ne faille voir dans tout cela le désir nostalgique de rappeler l'époque révolue où la langue arabe était dans la position de domination culturelle et scientifique, l'époque où pour les Européens elle était une sorte de réserve terminologique qui faisait que tout les emprunts concernaient presque exclusivement les domaines de la science et de l'érudition.

## CHAPITRE IV

# METALANGAGE ET ECRITURE ICONIQUE

### 1. Le dire et l'écrire dans la tradition littéraire

Le lecteur de Meddeb ne peut-être insensible à la place qu'occupe l'image dans son écriture romanesque. Le terme "image" est polysémique, mais il est présent dans ses différentes significations chez lui, à la fois comme image poétique (au sens rhétorique et linguistique du terme), image mentale (fantasmes, représentations imaginaires diverses, rêveries, visions mystiques, etc..) et image iconique (représentations artistiques, tableaux, sculptures, images photographiques ou filmiques, décorations abstraites, calligraphies, pictogrammes, idéogrammes, hiéroglyphes, stèles, etc..). C'est cette dernière catégorie d'images qui pour le moment va faire l'objet de notre propos.

L'image, comme tout le monde le sait, est une forme de discours, et en tant que telle, elle devient elle-même un objet du discours, tout comme le langage. Le "méta" est donc visiblement l'apanage de tout langage, avec un privilège notoire dans le cas de l'image iconique, celui qui consiste en la double possibilité d'en parler aussi bien par le code pictural que par le code linguistique. On peut donc parler d'une image, émettre à son sujet une appréciation, un jugement au moyen

du langage, comme on peut le faire par la reprise et la transformation picturales. Que l'on songe par exemple au cas devenu classique dans le genre, celui de **LA JOCONDE** de Léonard de Vinci, dont on dénombre un nombre considérable de copies, variations, pastiches et parodies[1].

Le même procédé caractérise aussi la littérature, mais il est moins immédiatement perceptible que dans le cas de l'image, dont le contenu s'offre simultanément et immédiatement. Nous aurons cependant l'occasion de constater comment l'écriture de Meddeb, surtout dans **PHANTASIA**, rivalise avec l'image et arrive par moments à instaurer ce type de perception immédiate par la vue, et où le lecteur s'arrête au seuil du simple regard.

Cette connivence entre le regard nu et la lecture méditative, la littérature la cultive depuis suffisamment longtemps pour être définitivement intégrée et assimilée dans les pratiques littéraires les plus récentes. Il a fallu pour cela tout un processus de réflexion de la littérature sur elle-même qui a amené les écrivains à la refonte de leur propre matériau afin de l'ajuster et de l'adapter à l'évolution des idées et des formes. Une littérature qui parle d'elle-même, qui se cherche à travers l'auto-critique, est celle qui s'inscrit en force dans la modernité.

La naissance de sciences ayant pour objet le langage, à savoir la linguistique et la critique, peut être considérée comme le couronnement logique d'une telle évolution des idées dans le domaine littéraire en particulier et

---

[1] Voir à ce propos Gérard Genette, **PALIMPSESTES,** 1982, pp. 430 à 438.

artistique en général. Nous allons d'ailleurs voir que les développements qu'a connus la théorie littéraire ne se sont pas produits séparément des autres domaines de la création artistique, chose tout à fait logique à une époque où la médiatisation des phénomènes culturels rend difficile sinon impossible le cloisonnement des consciences.

L'un des traits de ce triomphe de la réflexion critique en littérature, celui qui concerne le plus directement notre propos, a été la mutation qui a touché la conception de l'écriture, non pas l'écriture dans son sens moderne, tel qu'il a été défini par exemple par Barthes et d'autres, mais l'écriture dans son sens premier et matériel, celui de transcription graphique de la parole.

La tradition philosophique logocentrique, celle-là même qui a servi et qui continue de servir d'alibi au bon sens et aux habitudes conventionnelles,[1] a toujours occulté et sacrifié la distinction entre le "dire" et "l'écrire", ce dernier, domaine de la lettre, étant considéré comme une simple redondance visuelle de la matière phonique et de son contenu sémantique.

Ce dogme qui confine la forme dans la zone de l'accessoire et du contingent et privilégie le contenu, considéré alors comme l'essence que n'altère pas la contrainte formelle, connaîtra son début de disgrâce à partir du XIXème siècle, si ce n'est avant, lorsque les écrivains ont commencé à prendre conscience

---

[1] Sur ce point, on peut se reporter aux études de R. Barthes, dans **L'OBVIE ET L'OBTUS** (1982), notamment celle consacrée à Erté.

des potentialités du graphe. L'écriture alors n'est plus considérée uniquement comme l'auxiliaire anonyme et muet du discours littéraire, mais aussi comme une exploration de l'espace, un moyen d'exploitation visuelle de la page.[1] L'exemple le plus cité des pratiques nourries de ces idées est celui de Mallarmé, et plus particulièrement son fameux "**Coup de dés**",[2] dont l'histoire éditoriale, à cause précisément du problème de l'agencement spatial des mots et des manipulations

---

[1] Citons à ce propos les remarques de Claude Hagège : "*L'autonomie de l'écrit le consacre comme fin en soi. Dans les civilisations de l'écriture, le plaisir littéraire est d'abord celui du style. Tout contribue à créer une parole de l'écriture. Ce qu'elle dit surtout, c'est l'abolition de la linéarité, cet incontournable de l'oral, depuis longtemps situé au centre de la réflexion sur le langage. Disposée sur un plan, l'écriture sait jouer à loisir des possibilités de combinaisons entre les directions : verticale, horizontale, dextroverse, sinistroverse (Le* boustrophédon *combine ces deux dernières). Les hiéroglyphes offrent des cas de contrepoint.*

*Mais cette évasion hors des contraintes du linéaire n'est pas seulement un antique procédé de l'Egypte pharaonique. On en trouve partout et de tous temps les manifestations. Le* palindrome *ne se conçoit que sous forme écrite, puisqu'il s'agit de mots ou de phrases lisibles identiquement de gauche à droite ou de droite à gauche. La poésie dite concrète, la poésie spatialisante d'aujourd'hui ne sont pas emprisonnées, comme la poésie orale, dans les contraintes d'une unique dimension : le calligramme, l'iconosyntaxe, la toposyntaxe, et toutes techniques remontant au* ***"Coup de dés"*** *de Mallarmé, donnent au texte le contour d'image qui en figure le contenu.*

*D'autres procédés encore autonomisent l'écriture comme finalité. Technique s typographiques surtout : alinéas, blancs, chapitres, majuscules, titres, sous-titres"* (**L'HOMME DE PAROLES**, 1985, pp. 87-88).

[2] On peut se reporter avec profit à l'étude de Jean-Claude Lebeinzstein, "**Note relative au coup de dés**", in **CRITIQUE,** n° 397-398, juin-juillet 1980.

typographiques, reste d'une grande actualité et ne laisse jamais indifférents les chercheurs qui se sont penchés sur la problématique de l'écriture comme possibilité de visualisation du sens.

Un tel développement des pratiques littéraires ne peut passer inaperçu aux yeux de la critique, d'où la nécessité de la constitution d'une science du texte qui tienne compte de ces mutations, lesquelles ne cessent d'avoir des répercussions théoriques sur les fondements des traditions littéraires et le statut même du langage.[1] Nous espérons par cette analyse de l'écriture - image chez Meddeb, contribuer, dans les limites de nos moyens, à la sensibilisation du lecteur à ce procédé qui, comme nous le verrons, n'a rien de superficiel ou de gratuit, vu qu'il tire ses justifications théoriques d'une tradition dont le point de départ, du moins pour ce qui est de la culture occidentale, remonte au XIXème siècle.

En effet, dès cette époque commencent à apparaître les premiers signes d'érosion de cette tradition logocentrique dans le domaine de la peinture, avant d'envahir la production littéraire. De figurale, la peinture est devenue de plus en

---

[1] Sensible à cette spatialisation de plus en plus prononcée de la littérature, G.Genette fait remarquer que "*pour nous qui vivons dans une civilisation où la littérature s'identifie à l'écrit, ce mode spécial de son existence ne peut être tenu pour accidentel et négligeable. Depuis Mallarmé, nous avons appris à reconnaître (à re-connaître) les ressources dites visuelles de la graphie et de la mise en page et l'existence du Livre comme une sorte d'objet total, et ce changement de l'écriture, à la disposition atemporelle des signes, des mots, des phrases, du discours dans la simultanéité de ce qu'on nomme un texte*", (**FIGURES II,** 1969, p. 45).

plus abstraite ; au lieu d'être abordée dans sa capacité à restituer un thème (le plus souvent emprunté à la littérature) par l'image, elle a commencé à l'être à travers le fonctionnement interne de ses composantes matérielles, la gestion des couleurs et la répartition de son espace. C'est surtout chez les symbolistes et les impressionnistes qu'ont été enregistrées les premières réactions négatives à la conception idéaliste de la peinture, selon laquelle le mode de fonctionnement de l'image est identique à celui de l'écriture, confinée comme nous l'avons vu dans un rôle de second plan, celui de simple moyen d'expression d'un contenu, d'une idée, d'un sens préexistants.

Dans le cas de la peinture, la rupture avec la tradition dispose d'un argument efficace qui a eu un effet de choc sur les partisans de la représentation réaliste au XIXème siècle, celui de l'invention de la photographie. La découverte de l'image photographique va donc balayer tous les alibis réalistes et priver de leur justification toutes les prétentions à mimer le réel, contribuant ainsi à précipiter la remise en cause de ce qui a été considéré depuis toujours comme la principale aptitude et vocation de l'art de peindre.

C'est aussi au XIXème siècle que commencent à s'affirmer de manière notoire les profondes affinités théoriques entre l'art de la peinture et celui de l'écriture littéraire. Comme le soulignent les historiens de la littérature qui se sont penchés sur cette question, les pratiques littéraires et picturales étaient tellement impliquées dans l'échange et la réciprocité qu'il est impossible de parler d'un courant ou d'une école littéraire sans évoquer leurs corollaires dans le domaine de

la peinture.

A cette époque, tous les grands poètes ont, d'une manière ou d'une autre, touché à la peinture.[1] L'évolution des théories littéraires, et de manière particulièrement prononcée dans le domaine de l'écriture poétique, s'est traduite par une prise de conscience de plus en plus aiguë de l'importance du matériau exploité, à savoir le langage, et ce parallèlement à la peinture, dont l'évolution se traduisait alors par un approfondissement continu de la réflexion sur le statut théorique de l'image picturale, lequel était entièrement à revoir après l'irruption de la photographie.

Ces jalons théoriques vont nous permettre de mieux poser la question de ce que désormais nous appellerons le langage visible chez Meddeb, et d'en analyser les particularités à travers le dispositif métalinguistique et les enjeux textuels dans les deux romans. Auparavant, il serait sans doute intéressant de montrer comment s'est effectuée et développée chez Meddeb la fusion de l'iconique et du pictural.

---

[1] Les cas de fusion entre vocation littéraire et vocation picturale sont nombreux ; Gautier a commencé sa carrière d'artiste d'abord en tant que peintre, avant de trouver sa vocation dans l'écriture ; Hugo était poète, romancier, mais aussi grand dessinateur ; le peintre Fromentin a eu à son tour un grand succès littéraire avec son roman **DOMINIQUE** ; Baudelaire a laissé les meilleurs textes de critique d'art du XIXème siècle...

## 2. Meddeb et le patrimoine pictural

En effet, la préoccupation picturale chez lui ne date ni de **TALISMANO** ni de **PHANTASIA** ; elle leur est antérieure et est, de l'aveu maintes fois réitéré de l'auteur, fondatrice du projet même d'écrire. C'est par l'image qu'il est venu à la lettre, encore que chez lui les deux soient inséparables, comme nous le verrons par la suite. Sans qu'il soit lui-même peintre, il reconnaît que c'est par la fréquentation de l'art pictural qu'il a été initié aux arcanes de l'écriture.

Il y a eu d'abord, à l'origine, ce constat de ce qu'il appelle le ***"désert pictural"*** dans son pays natal qui l'a amené à partir en Europe à l'âge de vingt ans, après une lecture frustrante de Proust, dont il était incapable de saisir et de goûter les nombreuses références et allusions culturelles, surtout celles se rapportant à la peinture et à la musique.[1] Son horizon culturel s'ouvrait en même

---

[1] Dans un entretien, il confie à son interlocuteur les détails de cette expérience : "*Quand j'avais vingt ans et que je vivais à Tunis, j'avais commencé par lire Proust. A sa lecture, j'étais frustré de ne pas goûter les références, les images, les analyses, les descriptions, les analogies que suggère l'auteur de la* **RECHERCHE** *à travers sa culture picturale, musicale, architecturale. J'avais compris deux choses : d'une part les arts renseignent sur l'homme, son sentiment, son émotion, ses mythes, son imaginaire ; d'autre part, les dits arts font partie du matériau littéraire. J'étais déjà porteur d'un projet d'écriture. Je savais qu'il fallait que je cultive le désert pictural que je portais si je voulais concrétiser mon projet littéraire. Dans cet esprit, j'ai sillonné les villes européennes et j'ai visité avec passion leurs musées tout en entamant des études d'histoire de l'art et d'archéologie à la Sorbonne [...] C'est par la peinture et avant l'écrit que je fus informé sur les doctrines et les symboles qui constituent les*

temps que se développait chez lui au contact des œuvres artistiques contemplées et méditées, une intense acuité optique qui va peser de manière décisive sur sa pratique de l'écriture. Il est donc normal que ses écrits portent les traces de ce fastueux baptême de l'image.

D'ailleurs, ses débuts d'écrivain étaient presque entièrement dominés par des préoccupations picturales, en témoignent ses articles de critique d'art exprimant un souci personnel de mise au point philosophique en ce qui concerne le statut métaphysique de l'image en Islam et ses différentes performances à travers l'histoire. C'est ce dont témoigne par exemple son étude intitulée **"*l'icône et la lettre*"**,[1] dans laquelle une réflexion sur les problèmes du cinéma arabe l'amène à adopter une démarche diachronique, seul moyen à ses yeux pour situer les repères théoriques capables de guider tout discours sur l'image en société islamique. Partout où il a écrit sur ce sujet, il s'est attaché à démystifier l'idée communément répandue selon laquelle l'image avait été écartée et proscrite en Islam.

Avant de développer ce point théorique, nous allons voir d'abord comment

---

*fondements de la culture européenne. Une telle fréquentation de l'espace artistique me transportait dans un monde imaginaire qui a fait croître en moi la capacité de voir et de sentir", ("***Je suis en retrait tout court...**", 1987).

[1] Etude publiée en deux parties dans **LES CAHIERS DU CINEMA,** Paris, juin et juillet - août 1977.

s'exprime la sensibilité picturale de Meddeb dans son écriture romanesque. Nous rappelons au passage la nature hétéroclite des deux romans, puisqu'ils mêlent le théorique au fictif, le tout servi dans une forme de langage dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle inclut la diversité et le polymorphe dans sa propre énonciation, vérification en a été faite dans notre analyse du plurilinguisme, dont nous avons déjà établi qu'il est sous-tendu par une esthétique qui privilégie l'ostentation, la montre, bref tout ce qui est susceptible de visualiser l'écrit, comme pour le révéler à ce qu'a été sa nature primitive, où les liens entre la lettre écrite et l'objet désigné n'avaient pas encore accédé à l'arbitraire.

L'image est donc présente dans les deux romans, à la fois comme acte d'écriture et comme objet de spéculation théorique. Cela veut dire que tout en s'instituant comme critique d'art, l'écrivain, par une pratique performative de l'écrit, tient à se définir comme un artisan de la lettre, un scribe. Ainsi, la liste des noms d'artistes, peintres, architectes, sculpteurs ou calligraphes cités dans les deux romans est impressionnante et constitue un indice éloquent de l'ampleur du thème pictural chez Meddeb :

- **TALISMANO** : Boucher, Courbet, Rokhto, Wasiti, Simone Martini, Piero di Cosimo, Andréa del Sarto, Goya, Van Gogh, Brueughel, Klee, Borromini, Guarini, Dali, Giotto, Michel Ange, Malevitch, Raphaël.

- **PHANTASIA** : Le Pondormo, Delacroix, le Primatice, Picasso, Van Gogh, Cavallini, Piero (di Cosimo), Miche-Ange, Bramante, Kandinsky, Matisse

Mondrian, Malevitch, Giotto, Enguerrand Quarton, Rokhto, Maderna, Bernini, Viollet le Duc, Ledoux, Giacometti, Klee, Brancusi, Atlan, Poliakoff, le Sodoma, Macke, Mantegna, Beccafumi.

Le simple coup d'œil suffit à montrer que du premier au second roman, la passion picturale s'est encore affermie et approfondie, à la fois dans la continuité (sept noms d'artistes cités dans **TALISMANO** reviennent dans **PHANTASIA**) et la diversité, avec l'apparition d'autres références picturales embrassant une période allant des débuts de la renaissance à l'époque contemporaine. Ce serait donc chose tout à fait logique que cette prépondérance de l'iconique se répercute sur la pratique de l'écrit d'une manière manifestement plus visible dans **PHANTASIA** que dans **TALISMANO**. L'impact de cette passion pour l'art européen sur l'écriture de Meddeb n'a rien d'implicite et s'offre au contraire aux yeux du lecteur comme une vérité constitutive du texte. Meddeb déclare volontiers sa dette envers la fréquentation assidue de l'art picturale européen dans des termes qui ne laissent aucune équivoque:

> ***"J'ai donc le sens de la vision plein de ces figures. Ils se pourrait que d'un frottement si intime, il se soit déposé en moi une manière picturale d'écrire"***
>
> ("**Surprise de l'hybridation**", 1986).

Cette déclaration tend à prouver que la pratique du langage visible relève chez lui d'une démarche consciente et est délibérément intégrée dans son univers

esthétique. Nous montrerons aussi comment elle est corroborée aussi bien par le discours métalinguistique de l'auteur que par des éléments graphiques que rien ne peut justifier sinon leur nature essentiellement visuelle et iconique.

Cependant, la curiosité picturale ne s'est pas limitée chez lui à l'art européen, puisqu'elle s'est attachée avec la même intensité jouissive et herméneutique au corpus arabo-islamique. Il s'agit en effet de deux moments complémentaires et inséparables d'un même itinéraire intellectuel, celui de l'intériorisation de l'altérité comme étape nécessaire à toute quête ontologique. D'abord c'est par une perception toute optique qu'il a pu parfaire sa culture biblique et européenne,[1] laquelle, une fois intériorisée, déclenche en lui le désir et le besoin de connaître l'art et la culture islamiques. D'où cette démarche inévitable de l'approche comparée chaque fois qu'il entreprend d'écrire sur l'art pictural en Islam.

La principale figure qui régit cette approche comparée est celle du face à

---

[1] Meddeb confie à ce propos : "*J'ai visité les musées d'Europe avec avidité. Ma position fut celle du catéchumène analphabète et illettré. C'est par l'image que je me suis initié à la culture biblique et évangélique*", ("**Surprise de l'hybridation**", 1986). La même confession est répétée un an plus tard dans un entretien : "*J'étais pour ce qui concerne les Evangiles et la Légende Dorée qui exalte les saints chrétiens (fortement présents, comme vous le savez, dans la peinture européenne) comme le catéchumène analphabète. J'étais édifié par les images. C'est par la peinture et avant l'écrit que je fus informé sur les doctrines et les symboles qui constituent les fondements de la culture européenne*", ("**Je suis en retrait tout court...**").

face chiasmatique entre les conceptions et les pratiques de l'image dans chacune des deux cultures. D'un côté une abondance triomphante de l'image, surtout dans les lieux culturels, qu'elle tend à envahir de sa présence multiforme (statues, fresques, tableaux, etc..) ; et de l'autre une absence quasi absolue de toute forme de représentation anthropomorphe. Ce sont là les deux principales données de cette opposition. Mais celle-ci n'a rien de définitif, car la loi, en l'occurrence celle de l'interdiction de l'image en Islam, laisse toujours une marge à la ruse.

En effet, cette interdiction n'a jamais signifié vide pictural, et comme l'Islam est une religion du Livre absolu (le Coran), les musulmans ont fait de l'écriture un art sacré et noble. Si l'on compare par exemple le sort réservé à l'image dans les lieux du culte propres à chacune des deux religions, on constate que dans les églises la décoration est presque exclusivement iconique, entièrement occupée par les représentations sacrées (scènes de crucifixion, supplices des saints et des martyrs, images de la Madone, etc..) où très souvent le gigantisme est la règle, comme pour suggérer, en la soulignant, la grandeur spirituelle des sujets représentés à un public de fidèles en général analphabète. Par contre, dans la mosquée, point d'images, un total vide iconique anthropomorphe, mais compensé par une ingéniosité architecturale et décorative aussi subtile que variée, où l'arabesque, les figures géométriques et surtout les calligraphies sont autant de substituts où l'élaboration picturale n'a rien à envier aux images chrétiennes.

Ainsi, la lettre en Islam tend à avoir les mêmes vertus décoratives que l'icône en chrétienté. Tandis qu'en Occident chrétien la lettre est presque inconcevable en dehors de son support ordinaire, à savoir la page ou le livre, elle a au contraire une marge de manœuvre extrêmement étendue en civilisation islamique, où son hégémonie n'a d'égale que celle de l'image en espace chrétien.[1]

Le gigantisme de la calligraphie arabe dans les lieux du culte comme les mosquées et les mausolées a les mêmes vertus didactiques et spirituelles que les fresques, peintures et sculptures sacrées dans les églises, par cette puissance de combler le regard des fidèles et de concrétiser la transcendance. L'image du chiasme dont nous parlons se précise encore plus lorsque, en plus de toutes ces données que nous signalons, on constate que, si du côté chrétien et européen la timidité du graphe est compensée par l'hégémonie de l'icône, il reste que du côté

---

[1] Citons à ce propos les observations de Meddeb lui-même : "*La lettre**!Erreur de syntaxe, LETTRE** arabe partout se retrouve. Elle hante le quotidien des peuples qui adoptèrent la graphie arabe avec l'Islam. Où que vous vous trouviez, elle confirme la splendeur de sa présence. Gravée, repoussée, en relief, en filigrane, transcrite sur l'à-plat du support, peinte, émaillée, vernissée, elle captive le regard, à capter la lumière, à se réserver dans l'ombre, à briller dans le jeu des couleurs qui la ravivent*", (**"La lettre et l'esprit",** commentaire d'un film sur la calligraphie arabe, réalisation de M. Charbagi, 1983). Le côté élogieux de ce commentaire n'a rien d'excessif, et il n' y a , pour en être convaincu, qu'à se référer aux observations faites par tous ceux qui se sont intéressés de près ou de loin à la calligraphie arabe. Voir entre autres l'article d'Alexandre Papadopoulo, "**La calligraphie arabe**", (**CAHIERS JUSSIEU / 3,** 1977), et le livre d'Etiemble, **L'ECRITURE,** (1973), dans lequel on trouve un chapitre consacré à la calligraphie arabe et à ses aspects plastiques.

arabo-islamique nous assistons aussi au même scénario de décalage, mais avec un renversement des rôles, puisque la prépondérance picturale est monopolisée par la lettre, à travers la calligraphie, alors que l'icône, quand elle est permise ou tolérée, reste confinée dans la miniature.[1]

Les enseignements esthétiques que nous pouvons tirer de cette confrontation sont nombreux, et chez Meddeb, cela ne fait aucun doute que sa double culture picturale s'est traduite par une conception et une pratique du graphe qui vise à mettre en évidence ses capacités visuelles, celles qui, comme une icône, provoquent le regard avec la même intensité que l'intellect. La tradition islamique a donc contribué à sa façon à développer chez lui la sensibilité optique devant l'écriture, que la calligraphie s'évertue à rendre de plus en plus visuelle. Dans ce sens, la calligraphie, par ses prouesses plastiques, serait à l'écrit ce que la psalmodie est à l'oral.

---

[1] Les observations de Meddeb sur ce point sont intéressantes : "*La lettre a émigré hors du livre pour faire du monde un livre, alors que la peinture est restée souvent limitée à l'intimité du manuscrit. La topique des arts en Islam instaure un tel renversement : l'image quitte rarement l'ordre de la miniature, tandis- que la lettre investit l'espace monumental. Techniquement et socialement, la maîtrise calligraphique passe avant l'exercice pictural. Par rapport à l'architecture, à la fois comme décor et animation symbolique, la calligraphie prend la place qu'occupent, en d'autres civilisations, la sculpture et la peinture. C'est peut-être pour cela qu'en retour la calligraphie arabe assume l'image qui dans la lettre gît*", ("**La lettre et l'esprit**", op.cit).

C'est ainsi que chez lui, la beauté du texte suppose toujours un effort emphatique, d'où cette constante valorisation des formes de l'oral, même indéchiffrable, et de l'écrit, soumis à son tour à l'esthétique de la surcharge, notamment par le babélisme et la prolifération typographique. L'écriture dans la langue de "la clarté et de la raison", en l'occurrence le français, est assujettie à une sensibilité du débordement qui la rend perméable à de lointaines options esthétiques: d'une façon ou d'une autre, le problème du bilinguisme et du plurilinguisme finit toujours par remonter à la surface :

> ***"J'écarte cette langue parcourue logique par des trous où ça respire, comme ça, allant, revenant, digressant"***[1] (**TALISMANO**, p.114).

L'écriture linéaire, transparente, va connaître ici les pulsions de l'iconisme, notamment à travers l'usage des pictogrammes, des idéogrammes et de la calligraphie. Ceci tend à prouver que l'acte d'écrire est porté autant par la pulsion rédactionnelle que par ce qu'on peut appeler la pulsion calligraphique, extensive d'une conception plastique de la lettre et du graphe.

---

[1] Interrogé sur **TALISMANO,** et en réponse à une question sur la situation de l'entre-deux culturel qu'il veut concrétiser par son écriture, Meddeb explique : "*notre ambition est de décentrer la langue française, de lui insuffler un expir arabe, de quoi lui donner des accents inouïs, inattendus, imprévus, de quoi la rapporter vers une étonnante écoute*", ("**Le chantre de l'entre deux des cultures**", 1979).

### 3. La fusion de l'iconique et du scriptural

Les jalons que nous venons de poser à travers ce détour théorique vont nous permettre d'aborder plus confortablement les passages qui, dans les deux romans, illustrent cette aventure scripturale. Les discours métalinguistiques impliqués dans cette célébration du langage visible se répartissent sur trois niveaux : l'espace diégétique, l'espace théorique et la pulsion calligraphique. Ces trois niveaux sont tellement imbriqués dans le texte qu'il est difficile de les envisager séparément de manière systématique, ne fût-ce que par le fait qu'ils obéissent au même schéma d'énonciation, celui qui met en contact direct le lecteur et un énonciateur polymorphe, à la fois héros, narrateur, commentateur, scribe etc..

A plusieurs reprises, lorsque l'auteur - narrateur se prend à parler de son écriture, c'est en termes de peinture qu'il le fait. Dès **TALISMANO**, il opte pour un statut pictural du mot, qui permettrait de résoudre en une synthèse la contradiction millénaire entre le graphe et l'icône : il s'agit alors de :

> ***"l'aider à se déchaîner hors son mode de signifiance, le ramener à un procès de désignation qui unifierait mots et images, qui proposerait un même type de signifiant dérivant l'un de l'autre, graphe ou icône"*** (p. 111)

---

Ce projet sera largement répercuté dans **PHANTASIA,** où par exemple l'usage de systèmes graphiques différents est sous-tendu par les visées picturales de l'écriture:

> ***"Des lettres déforment d'autres lettres. L'écart menace. La représentation s'abîme. Elle risque d'être illisible",*** (**PHANTASIA**, p. 13)

La succession des lettres oscille ici entre le risque de l'illisibilité et la tentation picturale. D'autres indices nous portent à penser que le geste d'écrire est chez l'auteur-narrateur identique à celui de peindre :

> ***"Vous déchirez vos propres esquisses et procédez à leur collage avec des miettes polyglottes"*** (**PHANTASIA,** p. 164)

L'énonciation graphique est explicitement rapportée à un programme pictural, car inscrire une lettre, c'est d'abord dessiner une forme, procédé qui aurait quelque chose de mythique dans son intention manifeste de renouer avec la forme primitive de l'écriture :

> ***"Gardant la trace de l'image, le signe est un concept rien qu'en lui-même",*** ( **PHANTASIA**, p. 32).

Mais les limites de cette alliance entre le graphe et l'icône existent et il convient de les signaler. L'écriture picturale - ***"Je construis des figures"*** (**PHANTASIA**, p. 27) - comporte des risques, tout comme n'importe quel procès de représentation :

***"La parole ne rapporte pas les couleurs comme les yeux les voient [...] Entre la transmission et la réception la représentation ne coïncide pas. Le langage fixe ce qui change en soi et dans les esprits [..] Je dis rouge. Tu vois rouge. Mais le rouge que j'évoque n'est pas le rouge que tu convoques. Et le rouge que je dis comme le rouge que tu vois n'est pas le rouge tel qu'en lui-même, mouvant, insaisissable. Nous nous entendons sur un rouge fictif, monnaie de singe",***

( **PHANTASIA,** p. 18).

Dans cette scénographie, ce qui est à retenir, au delà de toute prétention figurative, c'est la beauté du geste :

***"Quand l'image est bannie, la lettre est exaltée"*** (**PHANTASIA**, p. 27).

D'où cette présence lancinante de la main, manière de rappeler le travail artisanal nécessaire et inhérent à la production du graphe, et qui reste tout aussi essentiel que l'actualisation simultanée de la matière phonique et d'une signification :

***"La main trace sa migration sur la pierre pour que le son et le sens concordent avec l'image"*** (**PHANTASIA,** p. 20).

En lui-même, le geste manuel est célébré comme étant la forme radicale de la création esthétique, antérieure même à l'élaboration de l'imagination. Car le geste d'écrire a une valeur quasi cosmogonique :

> ***"Tu es peintre. Tu dis*** *chaise.* ***Tu écris*** *chaise* ***sur l'immense support resté blanc. Advienne la chaise en peinture*** *comme* ***si tu la voyais"*** (**PHANTASIA,** p. 39)

Le "*comme si*", souligné à dessin par l'auteur, rend ce geste tout relatif et atténue cette portée cosmogonique.

### 4. Pulsion rédactionnelle et pulsion calligraphique

De toute cette glose, quelques leçons sont à retenir. La première, et la plus importante, eu égard à ses répercussions sur le texte, c'est que l'énonciation romanesque est régie par deux pulsions simultanées : une pulsion rédactionnelle et une pulsion calligraphique.[1] Cette coexistence est l'expression de deux aspects concurrents, celui de l'écriture comme forme plastique, et celui de la production d'un contenu, d'un sens.

En effet, ce qui domine dans la pulsion rédactionnelle, c'est la volonté de véhiculer un message, exprimer une image mentale au moyen du langage. On

---

[1] Dans sa présentation du troisième numéro des **CAHIERS JUSSIEU,** intitulé **L'ESPACE ET LA LETTRE,** Anne-Marie Christin évoque cette dichotomie, avec une intention affichée de réhabiliter l'écriture : "*On le voit bien aujourd'hui où tant d'écrivains dénient à la pulsion rédactionnelle un rôle dans leur inspiration, comme s'ils considéraient que l'acte même d'écrire les distrayait, en fait, de l'écriture -et certes le plus grand plaisir qui puisse naître du "*courant de la plume*" c'est celui de la calligraphie, non du sens"*, (p. 8).

conçoit facilement qu'une telle concentration sur les ressources du langage ne peut que distraire l'écrivain et l'éloigner de la dimension visuelle de l'écriture. Par contre, la pulsion calligraphique se traduit par la prépondérance accordée au courant de la plume ; la page est concernée plus par la beauté du trait que par le contenu, et cette perversion n'est pas sans jouissance, une jouissance cristallisée dans le regard captivé par les mouvements iconiques de la lettre.

S'il y a un événement qui se répète le plus chez Meddeb dans ces deux romans, c'est bien celui de la rêverie graphique, plus particulièrement devant les formes emphatiques de l'écriture. La reproduction des calligraphies, des pictogrammes, idéogrammes et hiéroglyphes ne peut que provoquer le lecteur à une telle rêverie. Les mots qui disent cette provocation ne manquent d'ailleurs pas, ainsi ce bref commentaire du geste calligraphique :

***"Par la vision, la pensée s'exprime"*** (**PHANTASIA**, p. 21).

L'écrivain insiste sur cette invitation à une lecture visuelle, à une admiration partagée de l'écriture visualisée :

***"Je construis des figures et les exile des événements dont ils sont le mobile. Et je les mets en scène par capacité de signe. Je subvertis l'histoire comme récit et je propose la voyance"*** (**PHANTASIA,** p. 27).

L'intention ludique s'exprime à travers l'organisation chorégraphique des graphes, lesquels paraissent évoluer comme un spectacle, une fête des yeux. Les connotations poétiques du mots "*voyance*" acquièrent de ce fait une dimension particulière, d'autant plus que son apparition n'est pas insolite ou innocente, mais

semble au contraire programmée, ce que d'ailleurs tend à prouver sa répétition dans un contexte strictement métalinguistique :

> ***"Un éclair de juste voyance me montre la pluralité des liens entre les idiomes et les choses"*** (**PHANTASIA**, p. 43).

Dans ses deux occurrences, le terme "voyance" paraît lié à un procès de figuration. N'était le caractère polysémique du mot "vision", nous l'aurions volontiers considéré comme un équivalent possible, mais nous pensons - et cette interprétation est toute désignée pour corroborer notre argumentation - que ce qu'il faut retenir ici de ce terme, c'est son contenu optique, sa référence à la perception visuelle. Ceci nécessiterait un dopage du regard, ce dont au reste l'écriture de Meddeb ne se prive pas.

Les répercussions de cette pratique de l'écrit sur le processus de réception du texte sont considérables, car elles se traduisent chez le lecteur par une interférence constante entre l'effort herméneutique et la simple contemplation visuelle. A en croire les spécialistes, ceci ne serait qu'une confirmation, entre autres, de la théorie rimbaldienne de la voyance dans ses implications sur la dialectique du "je" et de "l'autre".. Selon Anne-Marie Christin, une écriture qui préconise la voyance comme mode de réception serait celle par laquelle l'Autre - le lecteur - reconnaît et restitue le "je" écrivant au moyen du regard. Le "voyant" serait donc celui qui lit (écrit ?) en "voyant", et pas seulement en méditant ou

spéculant.[1]

Nous avons vu que ce qui revient constamment chez Meddeb quand l'écriture est prise en charge par la glose, c'est le mode de perception visuel : tout est spectacle dans l'écriture, donc tout passe par le regard. Le héros-narrateur voit les écritures, mais il se voit aussi entrain d'écrire. Dans **TALISMANO**, la référence à l'acte d'écrire est manifeste :

> ***"En ce passage difficile du manuscrit au texte tapé, les mots parfois changent [...], fatigué de ma machine qui s'incruste obsessionnelle dans mes oreilles, haine de la Hermès média 3, à éventrer, à en ratifier la rouille ou le peu de souplesse de ses branches métalliques qui parfois s'accrochent duelles, à obstruer le vide qui sépare la lettre du lieu où il lui est commandé de s'inscrire, sans oublier l'intervalle qui sépare les mots"*** (p. 192).

Spectacle insolite dans un roman que celui de l'activité grouillante des mots entrain de prendre forme et place sur la surface de la page. Ce narcissisme

---

[1] Les éclaircissements apportés par A-M Christin sur cette question sont très intéressants. Selon elle : "*La poésie* objective *souhaitée par Rimbaud n'est pas une poésie du* lire*, le poète préférant l'Autre au Je parce que son œuvre, précisément, n'existe qu'à travers cet* autre*, n'entre dans le monde que par le tout puissant regard de qui voit les mots comme des traces, suscitant une image hors des volontés de leur auteur et devenant réalité par ce qu'elles suggèrent à l'esprit, ensemble et séparées - exactement comme dans un tableau ? Le Voyant ne remplace-t-il pas le Mage en cédant l'initiative au spectacle verbal sur la pensée ?*", (Idem p. 185).

de l'écrivain sera à peine déguisé par les métamorphoses pronominales dans **PHANTASIA** : le héros-narrateur se dédouble en plusieurs formes grammaticales, je - tu - vous - il, manière sans doute de visualiser l'autre dans le je. En ce qui le concerne, le lecteur ne peut qu'adhérer à cette partie de dioptrique, en en révélant les différentes étapes.

Nous notons ainsi dans **PHANTASIA** cette prédilection du narrateur-promeneur pour les stèles et les inscriptions tombales, objets d'admiration pour la beauté iconique et la diversité des graphes qu'elles contiennent. La promenade dans le cimetière parisien du Père Lachaise est ainsi prétexte à la rêverie admirative face aux stèles :

> ***"Outre l'étoile ou le croissant, seule l'apparition de la lettre arabe ou hébraïque signale une différence, tempérée par les inscriptions bilingues qui parcourent les mêmes dalles de marbre noir, les mêmes frontons de caveaux en grès, répétant à satiété les formes gothiques, romanes, mauresques"*** (p. 148).

Plus loin, le mouvement d'attirance pour les stèles est décrit comme une force magnétique irrésistible ; au moment de pénétrer dans le cimetière de Montparnasse, le narrateur note :

> ***"Le portail nord de la division est, qui contient ce qui m'aimante, baille"*** (p. 159).

Ce qui ***"l'aimante"***, c'est, entre autres objets mortuaires, ***"l'inscription funéraire aux lettres d'or"*** (p. 160), qu'il tente de déchiffrer, dans la lumière

crépusculaire, sur la tombe d'une petite fille qui semble presque familière, ainsi qu'une

> ***"[s]tèle quasi brute, à peine dégauchie, mal équarrie, sur laquelle une main irrégulière, au tremblé autographe, grave en caractères cyrilliques majuscules et détachés une épitaphe, et, en plus grand, le nom de la jeune fille, Tanosa Gassevskaia"*** (p. 160).

S'il y a une particularité à relever dans les exemples que nous venons de citer, ce serait le fait que la diversité des écritures est suffisante pour stimuler la fascination du regard chez le narrateur. L'étrangeté du graphe devient ici comme une essence ; elle suffit en elle-même pour suggérer la beauté. Par moments, cette attirance semble avoir quelque chose d'un érotisme nécrophile. La première évocation des stèles et des écritures funéraires s'est faite à l'occasion de la première rencontre amoureuse nocturne entre le narrateur et sa partenaire dans un jardin parisien (le Luxembourg) :

> ***"L'œil est l'esprit se joignent à admirer le bestiaire qui parsème les parois d'Egypte. La stèle chinoise par son esquisse paysagère est un miroir qui réfléchit le monde (...). Mon corps nu invite dans le froid le souvenir de ces pierres gravées. L'image de la stèle colle aux parfums, ambre et girofle, qui abolissent la durée"*** (pp. 20-21).

L'association ne se limite pas à cette évocation imaginaire, elle sera confirmée à travers la glose qui va tout de suite après chercher la morale de l'acte sexuel :

***"L'être est une orgueilleuse tombe, stèle muette qui conserve l'énigme. Je ne proclame pas cela au nom des femmes [...] Je le dis, partial, quand j'adopte une position de femme, la nuit, après l'ivresse, à l'instant d'une lucidité partisane."*** (p. 22).

Nul doute donc que l'amour de l'écriture participe chez Meddeb d'une quête philosophique basée sur la revalorisation et l'interrogation de la trace enfouie et du signe qui survit à la mort et au temps :

***"Si le corps est périssable, sa représentation perdurera. Si ta matière se décompose, ton image survivra"*** (p. 28).

Seule la beauté dure, et le graphe est beau. Or l'une des étapes de cette dioptrique dont nous avons parlé est justement la constante présentation de la calligraphie comme un spectacle magnifié, où la beauté est présente dans la forme et non dans le contenu. D'ailleurs, en calligraphie, le sens du graphe n'est jamais bradé, il n'est consenti qu'en proportion de la tension et de la sollicitation de l'œil:

***"Lumière à nous aider à déchiffrer la calligraphie des modestes proverbes qui se divisent par bandes sur piliers séparés, vide de l'espace correspondant au vide suspendu de l'écriture, œil en attente à la recherche de la continuité assonancée des phrases qui s'interpénètrent rimes"*** (**TALISMANO**, pp. 184-185).

Une telle persévérance ne peut s'expliquer que par une attitude passionnelle, déterminée par un amour en quelque sorte platonique de l'écriture

calligraphique, adorée indépendamment de toute la symbolique religieuse et théologique qui lui est constitutive : ***"J'aime la calligraphie arabe"***, dit le narrateur de **PHANTASIA** (p. 194).

A la prendre au pied de la lettre, cette déclaration nous pousse à croire que les différentes citations en calligraphie arabe qui ornent le texte de ce roman seraient une expression fétichiste de cet amour. D'ailleurs la dimension magique de l'écriture n'est jamais occultée chez Meddeb ; elle est au contraire constamment évoquée et célébrée, en particulier dans **TALISMANO**, où le choix de la langue française ne peut faire oublier la primauté calligraphique :

> ***"Comment peut donc écrire celui qui à l'origine calligraphie ?"***
>
> (**TALISMANO**, p. 114).

Le paradoxe de la calligraphie consiste dans le fait que plus elle devient décor monumental, et moins elle devient accessible à la lecture linéaire, imposant ainsi un mode de lecture tabulaire, dans lequel le graphe est soumis plus à l'ordre de l'espace qu'à celui du temps :

> ***"Et l'écriture devient monumentale perte du sens [...] La main qui agit à transcrire sur la peau ou la pierre [...], concentre le regard et dissout l'œil, itinéraire de la ligne, plongée des sens, abîme qui désaxe"*** (**TALISMANO**, p. 111).

Cette sensation de vertige et de vide que procure la beauté de la lettre calligraphiée marque régulièrement l'approche visuelle chez le narrateur dans les deux romans, approche fondamentalement hédoniste et euphorique, comme pour

sublimer l'impasse sémantique :

***"Je ferme le livre sur l'abîme de ses premières lettres"***

(**PHANTASIA,** p. 27),

déclare-t-il après avoir ouvert le Coran et constaté les trois lettres mystérieuses qui commencent la première sourate. Cet abîme que le graphe oppose au regard engendre, a contrario, une longue rêverie graphique pendant laquelle ces trois lettres coraniques, faute d'être interprétées ou explicitées dans une perspective cognitive et rationnelle, seront l'objet d'une glose d'inspiration mystique (cf. **PHANTASIA,** pp. 24-25)

Or si ce vertige optique est valorisé ici, c'est que cela a ses raisons théoriques. Car jouir des subtilités formelles de l'écriture par le regard et rien que par lui relève d'un programme esthétique hautement élaboré, dans lequel les rôles du graphe et de l'image sont redistribués selon une évaluation dont Meddeb n'hésite pas à tracer en profondeur les lignes de force.

Ainsi, si nous revenons à la confrontation qu'il fait entre l'art iconique chrétien et l'art islamique, nous trouvons qu'elle vise avant tout la réhabilitation de l'art pictural arabo-islamique sous la forme accomplie de l'écriture calligraphique. C'est que pour lui la calligraphie est l'espace d'un flirt subtil entre l'image et la lettre. Cette dialectique s'accomplit dans le dépassement simultané et de l'image comme mode parfait de représentation sensible, et de l'écriture comme simple auxiliaire de la pensée et du langage ayant un mode de présence intelligible. Sans les nier dans le principe, la calligraphie tente une synthèse

originale de ces deux ordres artistiques. C'est ce que l'auteur essaie de prouver en remontant dans l'histoire de l'écriture, chez les Sumériens, les Egyptiens, les Chinois, les Akkadiens et les Hébreux.

Outre cela, nous trouvons que la fiction n'est jamais étrangère à ce débat sur l'écriture ; nous en avons donné des exemples dans **PHANTASIA**, et nous pouvons le confirmer à propos de **TALISMANO**, où un événement fictif, pris en charge de manière performative par le métalangage, va se transformer en événement scriptural : il s'agit de la scène pendant laquelle un groupe de calligraphes se sont mis à transcrire une citation du mystique Hallâj en en subvertissant le contenu sacré par la substitution du mot ***"vide"*** à "Dieu" à (cf. **TALISMANO,** p. 110). Mais le narrateur ne se contente pas de rapporter l'événement, il pousse la fidélité jusqu'à reproduire la citation avec la transformation qu'elle a subie de la main des calligraphes, dans un but manifeste de concrétiser et de visualiser, dans les limites que permet la traduction, cette pratique dont il va s'empresser d'exposer les enseignements tout juste après.

La glose va donc s'emparer de l'accident pour en faire une essence, car ce geste des calligraphes est avant tout symbolique, résumant en lui toute la profondeur philosophique que Meddeb attribue à l'écriture calligraphique. D'abord, et du fait même qu'elle a été conçue pour avoir une vocation théologique, la calligraphie arabe présente une particulière disponibilité à la subversion. La suppression graphique de ***"Dieu"*** est un accident qui révèle et visualise l'alliance entre la calligraphie et le vide : la suspension du sens et la

torture géométrique de l'idée sont des figures qui servent parfaitement à la représentation du vide comme contenu blasphématoire. Et ce sera cette particularité de la calligraphie qui va être développée et mise en relief juste après dans le parallèle entre l'art iconique chez les chrétiens et celui des musulmans.

Chez les chrétiens, les représentations de la Vierge à l'Enfant, du Christ, des Apôtres etc. sont des images réelles, sensibles et découlent d'une métaphysique qui affirme la représentation, conformément au dogme de la création de l'homme à l'image de Dieu. La célébration du sacré se fait donc ici à travers l'icône sensible. Chez les musulmans, elle se fait au contraire à travers l'écriture, et ce conformément à une métaphysique qui valorise le verbe et où l'interdiction de la représentation est inscrite dans le dogme. Là où les chrétiens peignent le Christ les musulmans calligraphient la ***"basmallah"*** (***"au nom de Dieu"***) ; à l'image réelle chez les uns correspond l'image mentale chez les autres. Ainsi, parce qu'il n'a pas d'image et parce qu'il est irreprésentable, Dieu est actualisé dans l'imagination à travers le graphe qui le dit :

> ***"la "basmallah", le "nom de Dieu", est la cible de l'imaginaire cristallisant le pacte de la foi et la canalisation de la représentation, comme ailleurs, en chrétienté, la Vierge à l'Enfant"***
>
> (**TALISMANO**, p. 110)

Par ailleurs, la nature des deux arts semble les destiner à des choix et à des mutations techniques considérables, eu égard à leur portée éthique et métaphysique. Le destin de la peinture en Occident chrétien prouve à quel point

cet art a développé les recherches formelles et le besoin de perfection comme une nécessité organique. Dans son principe, cet art est idéaliste, et en tant que tel, il est condamné à une quête quasi mystique de l'image parfaite. D'où la diversité et la multiplicité des styles et des écoles qui se sont succédés à travers l'histoire, et qui, étrange paradoxe, montre le sort éphémère de toute volonté d'innovation formelle, alors que l'image à représenter est par essence éternelle et immuable.

En termes philosophiques, la peinture européenne est, selon les termes de Meddeb, une ***"projection de l'idée platonicienne"*** (**TALISMANO,** p. 111), ce qui la prédispose par conséquent à une expression subjective et égotique de la référence monothéiste. La personnalité de l'artiste se fait sentir dans l'image sacrée, alors que cette dernière reste toujours la même, quels que soient la technique et le style.

Or dans un art où l'image est liée au sacré, on ne peut que s'attendre à une valorisation de la performance figurative. D'où cette illusion de supériorité qui caractérise l'art européen, et dont l'expression la plus manifeste est incarnée par l'art du portrait, où la vanité égotique est directement impliquée.[1]

Une tout autre étique sous-tend la calligraphie arabe. La disgrâce religieuse de l'image sensible se traduit logiquement par un effacement du moi

---

[1] Nous trouvons dans **TALISMANO** un commentaire bref et intéressant concernant le statut philosophique du portrait : "*et le christianisme, arraché à ses illusions, ne souffre que sur le domaine de l'ego souverain. Y a-t-il prétention plus vaine, mais aussi plus hégémonique que l'art du portait peint ?*", (p. 112).

dans la contemplation de l'icône imaginaire à travers les lettres qui la disent. De même, contrairement à la peinture, les styles en calligraphie sont restés immuables malgré leur variété. La pérennité des formes est ainsi, du moins en principe, le reflet fidèle d'une métaphysique basée sur le principe d'un Dieu unique et transcendant.

Cependant, la célébration du monothéisme court souvent le risque d'être déjouée par les débordements inhérents à l'écriture calligraphique. Ainsi des écritures calligraphiques qui décorent les édifices religieux et dont les dimensions monumentales, au lieu de contribuer à rendre plus lisible le message divin, à la manière des fresques et peintures murales chrétiennes dans les églises, et dont le volume sert à mieux appuyer le côté majestueux du thème représenté, donnent au contraire plus de possibilités aux fantaisies iconographiques du calligraphe et rendent par conséquent plus difficile l'accès au message. La perte du sens est l'effet paradoxal de cette écriture spectaculaire, effet sur lequel Meddeb insiste, dans lequel il voit l'expression plastique d'un investissement mystique sur le mode de l'absence du moi et de l'annihilation.[1]

---

[1] Citons encore une fois Meddeb dans son analyse de cet aspect de la calligraphie arabe : "*L'écriture est destinée à communiquer un sens. Or l'esprit calligraphique peut faire de la lettre un signe qui traverse le sens. L'art de la calligraphie, quand il grandit et devient central, peut offrir des représentations coupées du sens. Telles ces formules prophylactiques et incantatoires qui célèbrent le Nom de Dieu et se perdent dans le réseau labyrinthique dont ils empruntent le contour. Le contexte géométrique triomphe de la lettre qui reste suspendue dans l'indéchiffrable. On ne sait plus quelle est la ligne qui prête à la lettre son contour. Est-ce le vide, est-ce le plein ? Dans*

Cet abîme géométrique, ces formes abstraites où l'image, accessoire, n'est que courtisée par le graphe, tous ces subterfuges libèrent les potentialités du mot et l'ouvrent à un autre mode d'existence, longtemps occulté par la métaphysique logocentrique occidentale,[1] celui de l'alliance entre le graphe et l'image dans le

---

*l'ajour de l'arabesque, le sens s'égare à travers une profusion d'atomes. En telle situation, la lettre rayonne dans le sens, d'une manière intuitive, non analytique. Les versets mis en jeu dans ces configurations sont des versets consacrés. C'est la mémoire qui vient au secours de l'appréhension défaillante pour que le sens illumine la lettre un instant perdue. La sophistication calligraphique convie à de tels vertiges"*, (**"La Lettre et l'esprit",** op.cit.)

[1] La question du logocentrisme se trouve au centre de l'ouvrage de Derrida, **DE LA GRAMMATOLOGIE** (1967), dont l'extrait suivant nous semble très représentatif de l'analyse philosophique à laquelle sont soumises des notions comme la "trace", la "motivation", l'"institution" : "*Il faut maintenant penser que l'écriture est à la fois plus extérieure à la parole, n'étant pas son "image" ou son "symbole", et plus intérieure à la parole qui est déjà en elle-même une écriture. Avant même d'être lié à l'incision, à la gravure, au dessin ou à la lettre, à un signifiant renvoyant en général à un signifiant par lui signifié, le concept de graphie implique, comme la possibilité commune à tous les systèmes de signification, l'instance de la* trace instituée*. Notre effort visera désormais à arracher lentement ces deux concepts au discours classique auquel nous les empruntons nécessairement. Cet effort sera laborieux et nous savons à priori que son efficacité ne sera jamais pure et absolue.*

*La trace instituée est "immotivée" mais elle n'est pas capricieuse. Comme le mot "arbitraire" selon Saussure, elle "ne doit pas donner l'idée que le signifiant dépend du libre choix du sujet parlant "(p. 101). Simplement elle n'a aucune "attache naturelle" avec le signifié dans la réalité. La rupture de cette "attache naturelle" remet pour nous en question l'idée de naturalité plutôt que celle d'attache. C'est pourquoi le mot "institution" ne doit pas être trop tôt interprété dans le système des oppositions classiques»*, (p. 68).

procès de signifiance, comme dans les écritures qui n'étaient pas régies par le phonologisme, en l'occurrence les écritures hiéroglyphiques et idéogrammatiques, où le signifiant était à la fois le graphe et l'image de la chose désignée, contrairement aux écritures alphabétiques, dans lesquelles le rapport entre le signifiant et le signifié est de l'ordre de l'arbitraire.

A travers le métalangage, c'est cette rêverie de fusion que poursuit l'imagination de l'écrivain :

> ***"car si l'écrit, alphabet abstrait, envahit l'espace nu de la représentation pour y fleurir et s'y farfouiller arabesque au détriment de l'image, quant à elle, dissimulée accompagnement illustratif du mot manuscrit, n'est-ce rien que pour aider le mot à s'affranchir de sa réduction et de son exil hors des formes qui vident le monde, pour l'appeler à une alliance implicite avec la perte hiéroglyphique ou idéogrammatique [...], l'aider à se déchaîner hors son mode de signifiance, le ramener à un procès de désignation qui unifierait mots et images, qui proposerait un même type de signifiant dérivant l'un de l'autre, graphe ou icône, qui proposerait une stratégie similaire à nommer les choses"*** (**TALISMANO**, p. 111).

Une telle fusion[1] reste toujours possible grâce à la calligraphie arabe et à

---

[1] Signalons, à ce propos, les remarques intéressantes de Claude Hagère : "*Mais si l'écrit n'est qu'à peine indépendant de la culture, il l'est davantage par rapport à la*

l'écriture chinoise, plus particulièrement cette dernière, vu qu'elle a pu survivre et durer en dehors de cette séparation, échappant ainsi à l'hégémonie logocentrique et phonologique qui a imposé sa loi à toutes les écritures, y compris l'écriture arabe qui, grâce à la calligraphie, arrive cependant à s'en émanciper :

> ***"Au souvenir du hiéroglyphe, de l'idéogramme, qu'agite l'œil du calligraphe face à son alphabet sinon la perte de l'image, deuil de la lettre ? [...] la lettre poursuit l'image perdue que conserve encore le caractère"*** (**PHANTASIA** p. 20).

Toutefois, si la calligraphie est le moment qui restitue à l'écriture alphabétique sa ***"dignité plastique"***[1] (**PHANTASIA,** p. 38), il ne faudrait pas

---

*langue parlée. L'écriture possède l'étonnante vertu de métamorphoser le sens en objet. Elle tend dès lors à devenir ce qu'à son apparition, sa nature portait déjà en germe : une esthétique. Les hiéroglyphes égyptiens font très tôt partie du décor, et leur disposition plastique ne se comprend que comme amour du signe écrit. La calligraphie chinoise est intimement liée à la poésie comme à la peinture, qu'elle accompagne toujours et dont elle est, au vrai, un des constituants. Certains caractères chinois complexes, faits de combinaisons de plusieurs caractères simples, autorisent des jeux graphiques : en juxtaposant le complexe et les simples, on peut, dans les cas favorables, aboutir à des phrases interprétables. Les arabesques transmettent en pierre des messages esthétiques en même temps que les versets coraniques. L'écriture devanaghâri et ses nombreuses variantes et héritières dans les pays de l'Asie du Sud-Est parlent au regard en lui proposant, selon le ductus, des décors variés"*, (op. cit, p. 89).

[1] Sur cet aspect de la calligraphie, Meddeb apporte les explications suivantes : "*La culture arabe de l'époque classique est une culture de synthèse. En elle travaillent de multiples traditions : chinoises, indiennes, persanes, mésopotamiennes, égyptiennes,*

oublier qu'elle procède de l'abstraction formelle, du vertige optique, et que par conséquent elle ne peut aboutir qu'à la non-forme, seule forme susceptible de suggérer l'icône mentale, celle du Dieu absent et transcendant. La calligraphie arabe compléterait alors le commandement biblique interdisant l'image :

***"Tu ne feras pas d'image taillée, ni aucune représentation"***

**PHANTASIA,** p. 38)

et le précepte chinois qui dit l'impossibilité de représenter la transcendance :

***"La plus belle image n'a pas de forme"*** (**PHANTASIA,** p.39).

Détail significatif, les deux citations sont transcrites dans leur graphie d'origine, hébraïque et chinoise, en plus de leur traduction, comme si l'écrivain voulait appuyer l'argument discursif par l'acte et le geste sensible à l'œil nu :

***"Médite cette devise rien qu'au profil de son graphe",***

recommande-t-il au lecteur à propos du précepte chinois.

---

*grecques. L'empire calligraphique qu'instaure la lettre arabe se nourrit donc à la fois de la tradition alphabétique dont elle est issue stricto-sensu et des traditions picto-et idéogrammatiques. La lettre arabe, nous l'avons vu, se perd hors des sentiers qui mènent au sens. En même temps, elle n'est pas en rupture radicale avec l'image, comme il se devrait pour une transcription qui passe par l'abstraction alphabétique. La lettre arabe demeure hantée par l'image, elle en porte le deuil, au point de se la concilier par le calligramme. Ainsi l'initiatique formule, au Nom de Dieu, cherche-t-elle à s'adapter aux formes qui stylisent les êtres et les choses : les lettres qui constituent telle formule s'adaptent à l'allure de l'oiseau, du fauve, du fruit, de la fleur, d'un visage, d'un corps en action ou au repos"*, (**"La Lettre et l'esprit",** op. cit).

## 5. L'image dans l'écriture romanesque

L'analyse de l'image chez Meddeb reste cependant incomplète si nous négligeons de la poser dans une perspective beaucoup plus large, celle de ses rapports avec l'écriture romanesque en général. Entre le roman et l'image, les rapports n'ont pas toujours été idylliques, même si l'existence d'une attirance réciproque ne fait l'objet d'aucun doute. Le recours à l'image iconique dans un but didactique ou d'illustration a toujours répugné aux romanciers. Il faut rappeler à ce propos que le roman s'est immunisé contre de telles tentations en développant ses techniques, en créant et en valorisant des solutions de substitution, dont la plus connue est celle de la description et du portrait. Il ne s'agit pas ici de rappeler le rôle et les fonctions que remplit la description dans un roman, mais de signaler les points d'achoppement et de rencontre entre l'illustration iconique et le texte romanesque.

En général, la règle qui a prévalu préconise la substitution de la description à l'image concrète, dont l'utilisation est considérée comme une solution de facilité, tandis que la description, cautionnée par la rhétorique, est considérée, en particulier dans le roman réaliste et naturaliste, comme l'un des principaux piliers de l'art du roman. La vocation de la description est donc de traduire les objets en langage; son but est de susciter chez le lecteur une représentation mentale de l'objet décrit.

Cependant, et pour des raisons et à des degrés divers, cette conception mimétique

de la description a été remise en cause par un recours systématique à l'image illustrative dans un certain nombre de romans. Dans **NADJA,** André Breton remplace délibérément la description par l'image, et ce pour des raisons purement pragmatiques et utilitaires, la description étant considérée par lui comme une solution fastidieuse qui ne remplit qu'imparfaitement le rôle strictement documentaire qui lui est attribué selon lui. Chez Raymond Roussel, notamment dans **NOUVELLES IMPRESSIONS D'AFRIQUE** (1988), le recours aux images relève d'une conception autre de l'écriture du roman, tandis que dans certains romans pour enfants, ceux de Jules Vernes par exemple, l'usage de l'image vient renforcer, dans un but exclusivement didactique, une présence déjà massive de la description, et s'inscrit généralement en marge de toute volonté ou initiative auctoriale, l'éditeur étant celui qui en assume l'exploitation et la distribution dans le texte. Plus proche de nous, le cas de **JOURS DE KABYLIE** (1968) de Mouloud Feraoun, qui ne compte pas moins de soixante-dix dessins, dus à la collaboration du dessinateur Charles Brouty, dont le nom figure d'ailleurs sur la couverture du livre.

Cependant, si la présence matérielle de l'image dans le roman est rare et plutôt exceptionnelle, sa présence, en tant que thème d'écriture et objet privilégié d'une glose constitutive de la narration, est très forte et va même jusqu'à devenir le prétexte principal à partir duquel se développe toute la prose du roman. Que l'on pense par exemple au roman de Robbe-Grillet, **DANS LE LABYRINTHE** (1959), à **LA ROUTE DES FLANDRES** (1960) de Claude Simon, à certains contes

fantastiques de Théophile Gautier et, plus près de nous, à Abdelwahab Meddeb, dont nous avons déjà constaté la prépondérance des références picturales. Nous en sommes donc arrivé à relever le fait que, faute de figurer concrètement dans le corps du roman, l'image devient elle-même un objet de description. Image de l'image, telle est la manière dont l'art du roman rend hommage à l'art pictural, grâce notamment à cet atout considérable dont il dispose : le métalangage.

En dehors du fait que l'image constitue l'une des principales problématiques autour desquelles s'organise le discours commentatif dans **PHANTASIA** et **TALISMANO**, il convient de signaler la présence dans ce dernier de l'image du talisman, la seule pourtant que semble tolérer la prose de Meddeb dans ses deux romans. L'auteur semble d'ailleurs prendre un réel plaisir à exhiber cette pièce picturale qu'il prend le soin de présenter encadrée comme un vrai tableau. De cette façon il arrive à construire un beau simulacre, un faux qui n'a rien à voir avec un talisman réel. Cette image ne renvoie donc à aucun référent réel ; elle n'est pas dotée de cette dimension documentaire et illustrative qui justifie parfois l'usage de l'image dans le roman. Son statut reste donc à déterminer, et cette tache gagnera en pertinence si nous envisageons ce problème isolé dans une perspective plus large, en le mettant en rapport avec cette conception plastique de l'écriture que nous essayons de décrire. Un simple coup d'œil suffit à saisir la nature essentiellement graphique du contenu de ce talisman, et ce détail démontre à lui seul ce que Genette appellerait sa dimension narrative, c'est-à-dire en termes plus simples, ce par quoi il s'intègre et se rattache

directement à la diégèse et à la thématique du roman.

### 6. Pratiques grammatextuelles

Pour employer une terminologie récente, nous allons emprunter à Jean-Gérard Lapacherie son concept de **"Grammatextualité"** ("**De la grammatextualité**", 1984), car il nous semble parfaitement désigné pour une application à notre problématique. Les affinités entre le concept de Lapacherie et le titre de J. Derrida, "**De la Grammatologie"**, sont réelles et profondes, même si le premier ne le dit pas expressément dans son article : **"De la grammatologie"** est le titre d'un ouvrage que Derrida consacre à l'écriture en général, et **"De la grammatextualité"** est celui d'un article dans lequel Lapacherie répertorie et classe les différentes pratiques textuelles qui mettent en valeur et explorent les potentialités iconiques du graphe. Tous les deux tendent donc à rendre hommage à l'écriture, à l'opposé de toute la tradition logocentrique, dont Derrida montre les répercussions jusque chez Saussure et Claude-Lévy Strauss.

Avant d'exploiter ce concept, tel que le définit Lapacherie,[1] nous tenons à

---

[1] Pour les besoins de l'analyse, il nous semble que la définition du concept de Lapacherie mérite d'être citée : "*La grammatextualité" - ou, mieux encore peut-être, la "grammaticité" - telle qu'elle est conçue ici, implique une relative autonomie de l'écriture par rapport à une parole qu'elle fixe et conserve et aussi par rapport aux discours qu'elle manifeste et transmet. Les traces (ou tracés), déposées sur un support quelconque, définissent un mode d'existence scripturaire du texte, qui est*

signaler que ce dernier n'est pas le premier à s'être intéressé à ce problème ; d'autres avant lui l'ont évoqué et analysé, comme Jean-Claude Lebeinsztein (cf. "**Note relative au "Coup de dés"**")[1], Gérard Genette (cf. **MIMOLOGIQUES**, 1976) et après lui comme Jan Baetens, auquel nous aurons l'occasion de nous référer plus loin. Le mérite de Lapacherie aura été cependant de forger une terminologie et de faire une description assez exhaustive des particularités et des différents aspects de ce phénomène, description que nous pensons possible d'étendre aux deux romans de Meddeb.

Parallèlement à sa conception iconique de l'écriture, avec laquelle nous nous sommes familiarisés plus haut, il reste à décrire les différentes opérations textuelles qui la traduisent concrètement. C'est ce que nous avons précédemment appelé l'écriture performative, c'est à dire toutes les manipulations scripturaires

---

*ainsi constitué par un réseau de traces déposées en figures diverses. La grammatextualité est la propriété qu'a l'écriture (indépendamment peut-être du discours oral) de constituer des textes, selon des "lois" sémiotiques qui lui sont propres et que l'on va s'efforcer de déterminer plus bas.*

*Est posée dans les lignes qui suivent l'hypothèse d'une "réactivation" des signifiants graphiques, pour parler comme R. Jackobson, de sorte que l'écriture - lettres, lignes, blancs, dispositif de mise en pages, tout ce qui apparaît sur la page, ainsi que le support du texte - cesse d'être la simple manifestation visuelle (mais que l'on ne voit plus) d'un discours premier. A la "fonction poétique" du langage [...] pourrait correspondre une fonction grammatique (ou fonction poétique de l'écriture), définie provisoirement et en termes jackobsoniens [...] comme l'accent mis sur le graphisme scripturaire pour lui-même, indépendamment de la substance phonique et de l'enchaînement discursif*", ("**De la grammmatextualité**", 1984, p. 283)

qui cherchent à révéler l'iconisme graphique. L'image du talisman dans **TALISMANO** est dans ce sens une des réalisations, sans doute la plus spectaculaire, de la grammatextualité chez Meddeb. Cela implique qu'il yen a d'autres, et c'est ce que nous allons essayer de montrer, après la description de l'image du talisman.

Pour commencer, il faut rappeler que cette image est précédée d'une glose et d'une traduction qui en rendent compte linguistiquement avant qu'elle ne soit appréhendée par l'œil, ce qui apparemment en fait une simple redondance, une illustration d'ordre secondaire, étant donné que la règle veut que dans un roman l'image d'un objet tienne lieu de description et la rende donc inutile (Breton), ou bien le contraire, ce qui est l'usage le plus courant. Nous constatons donc ici la juxtaposition de deux modes de lecture, le linéaire et le tabulaire.

Encore une ruse du métalangage, consistant ici, comme par hasard, en une traduction partielle du contenu graphique du talisman, laissant au regard du lecteur le soin d'apprécier les styles et les origines des graphismes. Dans un sens, l'image complète le métalangage, suggérant ainsi que la plasticité est constitutive de l'écriture. Il est difficile ici de ne pas penser à certains peintres abstraits comme Klee et Michaux[1] qui, fascinés par l'iconisme des idéogrammes et de la calligraphie, n'hésitent pas à les intégrer dans l'espace de la toile.

---

[1] Voir la mise au point d'Etiemble sur l'usage des graphismes en peinture dans son ouvrage **L'ECRITURE**.

Révéler l'écriture à sa dimension plastique est ici la tache que l'esthétique de Meddeb partage avec les peintres abstraits, auxquels d'ailleurs il est souvent fait référence aussi bien dans **TALISMANO** que dans **PHANTASIA.** L'image du talisman, où figurent ensemble graphes et motifs picturaux, relève ainsi de la même inspiration scriptophile que celle de ces artistes. Le caractère artificiel de ce talisman a pour preuve le fait que les écritures arabe et chinoise y figurent beaucoup plus par leurs formes que par leur contenu, autrement comment expliquer l'usage dans le même support de deux styles calligraphiques arabes, le maghrébin-andalou et le neskhi ? Quant à l'idéogramme chinois représentant le tao, son apparition à côté des calligraphies arabes est un luxe offert à la vue du lecteur, à sa voyance, pour employer le terme de l'écrivain, seul mode d'appréhension programmé jusque dans le corps du talisman, à travers les motifs de l'œil et du calame :

> ***"des cercles masculins et croissants dédoublés féminins, assemblés, œil à scruter l'épée [...], calame à rassurer la volonté d'écrire par émulation de fiat"*** (**TALISMANO,** p. 136).

A sa façon, le contenu pictural du talisman affiche son envers métalinguistique par cette mise en abyme du processus de visualisation de l'écriture à travers le motif de l'œil, impératif optique que le regard du lecteur ne peut esquiver. La ***"fonction grammatique"*** dont parle Lapacherie (1984, p. 283)

ne pourrait recevoir d'hommage plus emphatique que celui de ce talisman.[1]

Par ailleurs, la juxtaposition d'écritures étrangères au texte et du métalangage (glose et/ou traduction), véritable stratégie audio-visuelle, serions-nous tenté de dire, ne concerne pas uniquement l'image du talisman. Nous la retrouvons régulièrement à chaque fois que des graphes non français apparaissent sur la page. Nous avons déjà remarqué que les graphismes contenus dans le talisman figurent en surplus par rapport à une glose traductive qui les précède dans le texte, ce qui les confine donc dans un mode d'existence purement visuel. Or c'est à ce mode d'existence que seront soumis pratiquement toutes les écritures et manipulations typographiques qui apparaissent dans les deux romans, plus particulièrement dans **PHANTASIA,** comme si Meddeb, en scriptophile inconditionnel, voulait donner à ses propos sur la calligraphie arabe une valeur universelle.

Bien qu'à plusieurs reprises l'écrivain tente de justifier l'usage de ces écritures hétérogènes par une certaine obsession du mythe de Babel et une

---

[1] On peut citer, pour appuyer cette analyse, les propos et observations d'Anne-Marie Christin au sujet de l'écriture idéogrammatique : "*Cette disponibilité foncière de l'idéogramme aux nécessités de son support comme aux différents niveaux de sens dont il pouvait être investi n'est pas née d'un acte volontaire, non plus que de l'observation [...] Elle est née d'une conception nouvelle de la lecture, celle même qui est devenue pour nous une évidence, et qui envisage ce processus comme une compréhension par le regard. Lire, dans la perspective idéographique, c'est regarder*", ("**Retour aux idéogrammes**", **LANGAGE** n°75, septembre 1984, p. 72).

profonde fascination des langues antiques, les vraies raisons sont à chercher ailleurs. C'est dans **PHANTASIA,** où l'usage du langage visible est plus fréquent, que ces arguments sont avancés. Employer des termes étrangers serait ainsi une façon de rendre hommage aux langues anciennes :

> ***"à la vue des astres Achenar, Algenib, Hamal, Phecda, sons chaldéens et arabes que la langue honore"*** (**PHANTASIA,** p. 13),

et en même temps un moyen de sensibiliser le lecteur au symbolisme anthropologique de la multiplication des langues :

> ***"le mythe de Babel raconte comment les langues se sont multipliées pour diviser l'homme, le soulever contre lui-même. La séparation des langues instaure la guerre. La dissension entre les peuples s'aiguise avec le partage des territoires d'après l'usage des langues. Cela annonce les débuts de l'histoire"*** (**PHANTASIA,** p. 82).

Cette spéculation sur les langues peut prendre la forme d'une réflexion d'ordre linguistique et anthropologique :

> ***"J'entends les parlers de Babylone. Un magma d'idées m'aissaille. Un éclair de juste voyance me montre la pluralité des liens entre les idiomes et les choses. Ce n'est pas la race qui discrimine, mais la langue"*** (**PHANTASIA,** p. 43).

Le même type de réflexion revient quelques pages plus loin :

> ***"De langue à langue, la citation se trouble au profit de la réminiscence. Ainsi est déclarée périmée la quête de l'origine. Il n'y***

***a point de peuple premier, ni de langue fondatrice. A chaque groupe de jouer à sa façon le mythe de l'élection, tandis qu'il s'évertue à inventer la vérité dans sa langue"*** (p.57).

Tous ces arguments ont leur valeur et concordent parfaitement avec les thèmes soulevés par le roman, néanmoins la question qui nous préoccupe ici n'est pas d'ordre théorique, mais technique. Or, si le contenu discursif de ces graphismes divers leur est subtilisé par un environnement métalinguistique, cela signifie qu'ils figurent avant tout comme icônes, formes à contempler par l'œil, comme écritures, comme lettres orphelines de leur signifié et de leur matière sonore :

***"Médite cette devise rien qu'au profil de son graphe"***

(**PHANTASIA,** p. 39),

telle est la recommandation faite au lecteur en guise de mode d'emploi, afin que sa frustration devant ces lettres inintelligibles et abstraites soit sublimée en une jouissance de la forme pure.

D'une façon ou d'une autre, il faut toujours revenir au lecteur et le prendre en compte dans l'appréciation du type de communication instauré par le texte. D'ailleurs comment peut-on le négliger alors qu'il est constamment impliqué par le discours et les opérations métalinguistiques, ainsi que par les pratiques grammatextuelles qui, comme nous le constatons, prolifèrent au dépend de la physionomie de la page ?

La première victime de ces procédés est la linéarité, celle de la lecture et

celle de la page. La lecture de la graphie latine, qui se fait de la gauche vers la droite, est syncopée dès qu'apparaissent les caractères hindous (**PHANTASIA,** p. 56), arabes (**PHANTASIA** : pp. 25, 26, 36, 37, 38, 55, 56, 58, 59, 64, 70, 180, 169, 181, 185, 186, 198) et hébraïques (pp. 38, 57, 59) qui se lisent de droite à gauche, les idéogrammes chinois (pp. 32, 39, 70) qui se lisent et s'écrivent verticalement. Le regard du lecteur, à supposer que ses compétences linguistiques le lui permettent, est contraint de bifurquer chaque fois que des écritures différentes apparaissent sur la page. Le vertige devient encore plus sensible lorsque le regard bute sur les pictogrammes égyptiens (**PHANTASIA,** p. 146) et l'écriture sumérienne (p. 26).

### 7. La citation entre la présence picturale et la reprise photographique

Néanmoins, et pour peu que l'on tienne compte des différentes opérations métalinguistiques qui les accompagnent, ces écritures hétérogènes ne sont pas aussi énigmatiques qu'elles le paraissent à l'œil nu. Du fait qu'elles figurent comme une doublure à un *play - back* traductif–commentatif qui mentionne leur contenu et l'inscrit dans le texte, elles peuvent donc être considérées comme des citations. Or, dans une esthétique romanesque sous-tendue par l'idée d'une plasticité de la communication comme ici chez Meddeb, l'un des éléments essentiels de l'accentuation du champ graphico-visuel consiste dans le travail de la citation.

Quant aux répercussions sur la morphologie de la page, le moins qu'on puisse dire est qu'elles ne passent pas inaperçues, et qu'en tout cas elles ne doivent pas l'être. Le mélange des écritures donne à la page un aspect inaccoutumé, de quoi être tenté de la rapprocher de cette image inaugurale dans **TALISMANO,** celle du talisman. Ces changements graphiques et typographiques sont tellement fréquents que l'on a l'impression d'être devant un texte non dans sa phase définitive, mais dans sa phase d'élaboration, comme un brouillon où sont encore visibles les hésitations et extravagances du manuscrit.

A la suite de Lapacherie, Jan Baetens évoque cette esthétique de visualisation graphique qu'il présente comme un moyen d'exploitation du plan de la page par l'écriture, plan que la convention limite dans la forme classique du rectangle noir sur une surface blanche :

> ***"Donner, se donner à voir. S'il est à même de décrire, voire d'inclure des référents visuels, si, davantage encore que la langue, il peut être envisagé dans ses rapports très divers avec l'espace, le texte s'offre d'abord à la vue dans sa matérialité scripturaire comme un ensemble de signes sur un support déterminé"***
>
> ("**Le transcripturaire**", 1988, p. 51)

Voilà donc une excellente définition de l'esthétique romanesque de Meddeb qui, rappelons-le encore une fois, tend à faire de la surcharge et du spectaculaire une condition essentielle du Beau. Ce maniérisme signe la disgrâce de la simplicité et du naturel dans son écriture. Si la pratique métalinguistique

postule apparemment la quête d'une décontraction du sens, il ne faut pas oublier qu'elle est postérieure sinon simultanée à l'installation délibérée de la difficulté et de l'opacité dans le texte, qu'elle tend par conséquent non seulement à révéler, mais à montrer, à donner à voir.

Que dire par exemple de la page 70 de **PHANTASIA** où cohabitent des inscriptions tombales chinoises à côté de leurs traductions arabe et française, ainsi qu'un appendice, une sorte de légende qui précise l'identité de l'auteur de ces gravures, comme dans un tableau la signature d'un peintre ?[1] Que dire aussi de la page 146 du même roman où des pictogrammes égyptiens occupent le milieu de la page, étalés sur deux lignes, et dont on ne sait si les trois lignes en lettres italiques qui les suivent sont une traduction ou une glose ?

Ni dictionnaire bilingue, ni érudition personnelle ne peuvent assister le lecteur face à cette obscure manipulation métalinguistique. Décidément, la fascination de l'hermétisme, dont l'image du talisman a été la preuve la plus voyante dans **TALISMANO**, continue d'habiter Meddeb dans **PHANTASIA.** A la page 59, c'est encore une citation coranique reproduite en arabe qui se trouve précédée de sa traduction française et de l'expression biblique qui lui est

---

[1] Des précédents de ce genre peuvent être observés chez des poètes contemporains ; nous nous contentons ici de signaler l'exemple du poème de Cendrars, "**Le Panama ou les aventures de mes sept oncles**", (**DU MONDE ENTIER**, 1947, p. 59) où nous trouvons greffés au corps du texte, la reproduction du prospectus en anglais décrivant la ville américaine de Denver, qu'aucune nécessité thématique ne semble justifier.

similaire, reproduite en écriture hébraïque. Cette profusion du graphe est encore celle des pages 56-57 où se suivent, transcrits, traduits et/ou glosés, graphes arabes, idéogrammes chinois, écritures hindoue et hébraïque.

Dans un roman, un essai ou dans tout autre genre de textes, la citation est régie par des règles et des conventions précises, aussi bien au niveau du contenu qu'au niveau de la forme. D'une certaine manière, la citation est une perturbation du débit du discours : par son contenu, qui redouble et cautionne le discours citant, car la citation réfère toujours à une autorité ; et par sa forme, puisque l'usage veut qu'elle soit matériellement distincte du contexte où elle figure, et ce au moyen d'une mise en valeur typographique par les lettres italiques ou tout simplement par les guillemets. La citation implique donc un aménagement approprié de la surface de la page, ce qui la place d'emblée parmi les opérations grammatextuelles.

Selon Jan Baetens, l'usage de la citation n'est pas univoque ou standardisé par la tradition, il peut entraîner des réalisations libres et variées, que l'on peut cependant limiter à trois tendances nettement distinctes :

***"1- le maintien maximal des caractéristiques graphico-visuelles de l'ensemble cité ;***

***2- l'adaptation maximale des traits scripto-ou grammatextuels de cet ensemble cité à son site d'accueil ;***

***3- la transformation non homogénéïsante, celle donc qui préserve un écart (variable) entre les deux termes.***

> ***[...] Incontestée (et incontestable) est l'hégémonie quantitative du deuxième. Citer, en effet, revient presque toujours à faire abstraction des propriétés graphiques et topiques du texte cité, adapté aux règles de présentation de l'écrit qui l'accueille [...].***
>
> ***A cheval sur la citation et l'illustration, le premier type est celui de l'insertion d'un fragment par reprise "photographique".*** (Op.cit. p. 59).

Chez Meddeb, la citation en général varie entre les types (1) et (2), mais parfois nous assistons à un cumul des deux types, notamment quand il s'agit des citations traduites et en même temps reprises dans leurs graphies d'origine. Ainsi, si le type 1 est présenté par Baetens comme un usage plutôt exceptionnel, nous trouvons qu'au contraire il est ici presque banalisé, principalement dans **PHANTASIA,** et ce par une fréquence d'utilisation peu coutumière. Il faut pourtant préciser qu'il y a deux variantes de ce type de citation distinguées par Baetens :

> ***"dans le premier cas, on photographie un écrit et le support sur lequel il se matérialise, et ce qui s'insère, c'est la photo d'un objet-livre, feuille, mur... - sur lequel un texte s 'offre à la vue (à l'objectif). Les cartes postales de*** **NADJA** ***seraient un bon exemple de ce type de reprise où le pôle*** *illustration* ***domine [...]. Tout autre est le second type, celui où domine le pôle citation (textuelle). Avec lui ne se voient reproduites (ou mimées [...]) que les seules traces écrites, leur support originel étant gommé et remplacé par celui du texte***

***citant"*** (Op.cit. p. 59).

A suivre les explications de Baetens, le pôle illustration serait exclusif uniquement des cas où ce qui est cité est repris en même temps que le support dans lequel il figure. Il semble ainsi perdre de vue le fait que l'écriture, indépendamment de son support, relève toujours d'une intention de visualisation, et que de ce fait elle se trouve naturellement destinée à l'illustration. C'est ce que nous avons essayé de démontrer jusqu'ici, et nous pouvons citer comme preuve irréfutable de cela le passage de la page 36 à 39 de **PHANTASIA,** dont le contenu est une méditation sur le statut de l'image en religion, et dont l'argumentation est plutôt iconoclaste, alors que prolifèrent au même moment des citations reproduites dans leurs graphies d'origine, citations dont le contenu est utilisé comme argument, mais dont la matière graphique peut être considérée comme une icône, une illustration. Là où le discours semble réfuter l'image, la citation triomphe comme illustration visuelle, installant par conséquent ce qu'on pourrait être tenté de considérer comme une contradiction entre un discours spéculatif et son mode d'être scriptural. Ainsi, si le contenu du commandement mosaïque :

***"Tu ne te feras pas d'image taillée, ni aucune autre représentation"***,

du hadith mohammadien :

***"adore Dieu comme si tu le voyais",***

du concept mystique du Dieu en tant que troisième personne ***"Huwa",*** *"conscience absente"* dans la terminologie grammaticale arabe, et de la devise chinoise :

***"La plus belle image n'a pas de forme"***

est de nier l'image comme simulacre ou actualisation du divin, leur mode d'être dans l'écriture relève cependant d'une pratique métalinguistique qui postule la dimension iconique de l'écriture, qui propose la citation non pas uniquement comme contenu à traduire, mais comme graphie à voir, bref comme illustration visuelle.

Par conséquent, force est de constater que ce que Baetens appelle le "pôle illustration" ne se limite pas aux seuls cas de citations reprises avec leur support d'origine. Toutes les citations hétérographes chez Meddeb sont utilisées en dehors de leur support, les cas les plus flagrants sont d'ailleurs ceux des écritures cunéiformes de Sumer, dont rien n'est visible de cette ***"argile cuite"*** (**PHANTASIA**, p. 26) où elles ont été inscrites ; des écritures arabe et chinoise qui figurent comme ***"une signature bilingue",*** sur ***"une stèle conservée dans la grande mosquée de Xi-an"*** (**PHANTASIA**, p. 70) ; des pictogrammes pharaoniques de la p. 146 dont le support n'est même pas mentionné ; du verset coranique inscrit sur la stèle de la tombe de la grand-mère du narrateur (p. 150) ; ou encore de cet autre verset coranique qui figure sur "***un ruban calligraphique d'écriture neskhi***" (p. 169) que le héros-narrateur observe et admire en entrant chez Aya.

Il convient cependant d'aborder ces exemples avec plus de prudence, car ils ne sont pas de la même nature, même si techniquement ils sont soumis à un usage identique : la dernière citation arabe, en écriture neskhi, et bien que son

contenu renvoie à un référent réel, en l'occurrence le Coran, n'en demeure pas moins fictive, son support étant présenté comme faisant partie d'un ensemble décoratif situé dans la chambre d'Aya, elle-même personnage de fiction.[1]

C'est ainsi que nous sommes amené, dans le cas des citations procédant d'une reprise photographique, à poser le problème de la nature du référent, ou, pour employer un terme plus approprié, du modèle. Or l'évidence veut que ne peuvent être photographiés que les choses qui ont une existence physique réelle et objective, tandis que les référents fictifs et imaginaires ne peuvent être que racontés. Nous avons déjà soulevé la question au sujet du talisman, dont nous avons indiqué la nature purement fictive.[2]

Nous pensons par conséquent qu'il serait préférable, pour éviter l'ambiguïté de l'adjectif "photographique", de parler de reprise ou d'utilisation picturale de la citation. Une fois évacuée la question du modèle, il devient possible d'intégrer sous cette rubrique les citations en écritures arabe, hébraïque,

---

[1] On peut se demander s'il ne s'agit pas ici de la transcription sur un autre plan de ce problème linguistique de "l'acceptabilité" que J. Rey -Debove signale à propos du paradoxe qu'engendre la traduction des paroles rapportées, paradoxe particulièrement sensible au niveau des dialogues romanesques. (Cf. **LE METALANGAGE**)

[2] Tout autre est le cas du plan de la ville de Bleston qui ouvre le roman de M. Butor, **L'EMPLOI DU TEMPS** (1957). Si une enquête est susceptible de prouver qu'il représente réellement Bleston, rien ne peut par contre indiquer s'il a été établi par l'auteur ou le narrateur, sachant qu'il est plusieurs fois question dans le roman d'un plan de cette ville que le héros-narrateur se procure à deux reprises, avant de le brûler...

hindoue, les idéogrammes chinois et même les passages en caractères italiques qui figurent dans le texte sans que soit déterminé ni même mentionné d'une quelconque façon leur support matériel, à supposer qu'elles en aient d'ailleurs, car il arrive qu'une citation hétérographe figure sur la page uniquement en tant que transcription originale d'un énoncé oral, comme par exemple à la page 186 de **PHANTASIA** la formule chrétienne ***"fils de Dieu"*** suivie de sa transcription arabe, ou encore à la page 36 la formule extatique du mystique Bistamî, dont l'origine est purement orale, étant donné que son auteur est réputé analphabète.[1]

Ainsi, le caractère d'illustration de la citation chez Meddeb vient du fait déjà signalé qu'elle figure en surplus d'une glose traductive, comme une sorte d'adventice pictural à regarder au lieu de lire. La conception plastique de la communication qui pourrait expliquer cette exploitation originale de la citation est par ailleurs intégrée à la diégèse comme acte au quotidien, ce par quoi le héros-narrateur veut signifier sa sensibilité et sa participation à la modernité.

La citation des slogans publicitaires qui peuplent l'itinéraire parisien du héros-promeneur illustre parfaitement cette sensibilité optique, accaparée plus par les mots écrits que par le thème pictural, comme en témoigne le compte rendu de cette promenade en métro de la page 96 à 98 :

***"Les panneaux publicitaires couvrent les murs jusqu'à l'amorce de***

---

[1] Le titre de la traduction que Meddeb consacre à l'œuvre de ce mystique souligne son caractère oral : **LES DITS DE BISTAMI**.

***l'arche. Que tu les déchiffres ou non, les lettres s'incrustent dans ton esprit. Shampooing Bissel, balais à cassettes, Granada, robe écarlate, sanglantes confessions, la nuit ensoleillée, Midnight express, métal hurlant, soignez votre ligne, une affaire d'hommes, vivez le grand son [...] La Redoute on ouvre on trouve [...], vieux pape, une religion, bien vivre tous les jours [...] Machines à sous, jouons avec les pions, crakies, menthols, Hollywood, freedent, Hubba bubba. Série noire, menu sans fard, pour une future star [...] C & A, BHV, votre maison, vos loisirs [...] Darnal [...] Thermolactyl, Téléstar".***

Alors que l'écriture publicitaire joue énormément sur les possibilités suggestives et mimétiques des lettres, nous constatons qu'ici les slogans se suivent à la manière d'une récitation, d'une nomenclature apprise par cœur. Seul le contenu transparaît, et l'effort de transcrire les slogans publicitaires en les mimant est quasi absent, sauf peut-être pour le label "C& A" et dans une moindre mesure pour celui de "BHV", où les lettres capitales affichent une relative ressemblance avec le modèle réel. De ce fait, ces citations procèdent d'une toute autre technique que celle qui régit les citations hétérographes, car elles sont soumises ici à une adaptation maximale au site graphique d'accueil, et ce par une absence totale de mise en valeur typographique (italiques) et des marques conventionnelles de ponctuation telles que les guillemets. Pourtant, cette absence

d'effets typographiques n'est pas sans signification, et on peut se demander si cette neutralisation des effets typographiques des slogans publicitaires dans leur transcription au niveau du texte ne serait pas une manière d'exprimer une sorte de réticence à leur hégémonie visuelle, une manière subtile d'opposer au graphisme publicitaire ses propres armes.

### 8. Discours de l'italique

Tout cela amène donc à poser de manière plus large le problème de la typographie chez Meddeb. En fait, ce que nous visons c'est uniquement l'usage des caractères italiques dans les deux romans, usage dont la fréquence ne peut passer inaperçue. Outre le recours aux graphies étrangères, l'emploi des italiques, tout comme l'iconisme dont nous avons parlé, témoigne d'une certaine fébrilité typographique peu coutumière dans un roman. C'est maintenant admis et reconnu : depuis Mallarmé et même bien avant,[1] les jeux typographiques ne relèvent plus du hasard ; l'écriture littéraire les a adoptés et ils commencent à entrer dans les mœurs des écrivains en même temps que leur efficacité discursive commence de plus en plus à stimuler les critiques et les chercheurs. Dans certains cas, la forme

---

[1] Raymond Queneau, dans ses recherches sur les fous littéraires, s'est intéressé à la question de la typographie en littérature ; on trouve des informations très intéressantes sur ce sujet dans **BATONS, CHIFFRES ET LETTRES,** (1965). (Voir en particulier les pp. 285 à 289).

des caractères typographiques est à elle seule suffisante pour déclencher avant terme le processus créateur.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est pourtant ce dont témoigne un écrivain comme Giono,[1] en racontant comment son roman **LES DEUX CAVALIERS DE L'ORAGE** paraît procéder de ce que nous pourrions appeler une hallucination typographique, privilège auquel seuls des écrivains élus, artisans visionnaires de l'écriture, ont accès. La lettre comme image suggestive et fantasmatique a ici une vertu démiurgique. Contrairement aux scènes classiques de l'inspiration poétique, c'est une sensibilité particulièrement développée à la physionomie de l'écriture qui déclenche l'histoire.

L'écriture n'est donc plus un support neutre et transparent, mais un générateur puissant de la fiction. Dans une certaine mesure, la rêverie graphique chez Meddeb est à mettre en parallèle avec celle de Giono ici, à la seule

---

[1] Cette expérience de Giono est rapportée par Robert Ricatte dans les termes suivants : "*Comme je l'interrogeais sur* **DEUX CAVALIERS DE L'ORAGE,** *en 1966, il insista plus généralement sur l'importance des titres, qui, dans son imagination, pouvaient surgir avant leur signification, non point d'un surgissement sonore [...], mais comme s'offrant à la vue sur l'espace d'une page :*

*"Au début, c'est purement typographique, c'est purement un dessin, je vois le titre sur un livre, je vois le titre sur la page, je vois*

*LES DEUX CAVALIERS...*

Je vois de quelle façon ils se placent, typographiquement. Dès que cette typographie du titre est suffisamment alléchante pour moi, pour qu'elle mette en branle mon appareil créateur, à partir de ce que je vois" ",("**Giono, l'espace de l'écriture**", **CAHIERS JUSSIEU / 3,** pp. 193-194).

différence que chez lui elle est transposée dans le texte, comme dans l'image du talisman dont les mystérieux graphes paraissent dotés de pouvoirs superstitieux.

Cependant, si dans l'exemple de Giono la typographie semble avoir un pouvoir en quelque sorte irrationnel, cela ne doit pas nous faire oublier sa nature instrumentale, artisanale, technique. En d'autres termes, la typographie est l'art de mettre en valeur les formes des lettres. De ce fait, elle est fondée sur la volonté d'un développement iconique de l'écriture, notamment par la création de formes et de styles nouveaux. C'est d'ailleurs ce que prouve l'histoire de la typographie depuis son apparition jusqu'à nos jours.

En tant qu'art, la typographie a donc des principes et des règles. Il a même été établi que les différents caractères étaient à l'origine destinés à des usages précis, selon les conventions ou les goûts de l'époque. L'existence de normes régissant l'usage de la typographie, aussi limitée soit-elle, ne peut échapper aux habitudes de la lecture. Cela veut dire que le lecteur est inévitablement appelé à une initiation qui, dans le processus de la réception, prend la forme d'une implication et d'une complicité.

Certes, l'accentuation picturale de la lettre ne peut laisser le lecteur indifférent ; elle a un impact visuel immédiat, et cette appréciation tout optique serait à la limite une réaction primaire. Un deuxième type de réaction serait celui, plus élaboré, du lecteur complexe, du spécialiste qui guette une intention, qui tente de débusquer la charge sémantique derrière le jeu typographique. Car l'effet

typographique est de nature rhétorique. En établissant un parallèle entre les procédés stylistiques et ceux typographiques, A-M. Christin a été amenée à parler d'une ***"rhétorique de la typographie"***.[1]

Même en dehors de la littérature, la typographie offre des possibilités d'utilisation d'une grande efficacité, notamment en publicité, où l'usage typographique est toujours rigoureusement précis et recherché : le produit est identifié et reconnu à travers un label, lequel n'est jamais transcrit au hasard, car il a toujours une identité graphique qui le distingue. Souvent aussi l'usage typographique en publicité est orienté vers un mimétisme quasi cratylien. Dans ce cas, la lettre confine, par son mimétisme, à l'art oratoire : son but est d'agir sur le destinataire, quand elle n'est pas parfois pure gratuité, caprice formaliste, comme le sont souvent les procédés rhétoriques. Si les jeux typographiques dans un texte littéraire sont un écart par rapport à l'usage normal de l'écriture, ils ne constituent pas moins, comme en rhétorique, des combinaisons formelles fixes et répertoriées.

Une telle remarque devrait pourtant être nuancée quand on sait les manipulations quasi anarchiques des caractères typographiques chez des écrivains comme Ponge ou Cendrars par exemple. Parmi les figures de typographie les mieux connues, on trouve la distinction entre petite et grande

---

[1] Cf. l'article d'Anne-Marie Christin, "**Rhétorique de la typographie, la lettre et le sens**", **REVUE D'ESTHETIQUE,** n° 1-2, 1979.

capitale. La première serait ainsi réservée à des utilisations précises, comme par exemple la transcription des entrées dans les dictionnaires ou parfois en poésie pour la mise en relief ; quant à la seconde, c'est ce qu'on appelle généralement la majuscule, sa particularité étant qu'elle figure seule au début d'un mot ou d'un nom propre, alors que la petite capitale sert à transcrire tout un mot ou même un ensemble de mots. Dans les deux cas, la capitale est liée à une intention métalinguistique.

Chez Meddeb, aucun emploi des petites capitales n'est attesté, sauf dans la transcription de quelques thèmes publicitaires dans **PHANTASIA** (cf. passage cité plus haut). C'est surtout l'emploi massif des lettres italiques qui constitue l'écart par rapport à l'ensemble du système typographique des deux romans. Avec l'italique et le romain bas de casse, la typographie latine de ces deux romans offre une gamme assez sobre, comparée à la profusion hétérographe précédemment décrite.

Or tous les spécialistes sont unanimes pour souligner la richesse rhétorique de l'usage de l'italique, quel que soit le genre où elle apparaît. Tout comme la capitale, les caractères italiques sont toujours utilisés en marge de la typographie normale, à savoir le romain bas de casse.[1] Leur usage signale toujours une

---

[1] Tel n'est pas le cas chez Saint-John Perse dans **ELOGES, LA GLOIRE DES ROIS, ANABASE** et **EXIL** (1966) : tous les poèmes sont transcrits en italique, et le bas de casse n'apparaît que très exceptionnellement, ayant ici le même statut - du moins sur le plan quantitatif - que l'italique dans un texte ordinaire. Nous trouvons une situation tout à fait différente dans **ALCOOLS** d'Apollinaire (1920), où des poèmes sont

différence, un écart de nature rhétorique, mais dont les intentions sémantiques sont variées et parfois difficiles à déterminer.[1]

---

intégralement transcrits en italiques (à l'exception de la dédicace à Paul Léautaud, en vers transcrits en bas de casse) ; "**Beaucoup de ces dieux ont péri**", "**Voie lactée**" ; (p. 24) , "**Voie lactée**" (p. 30)), tandis que d'autres ne le sont que partiellement ("**Les femmes**", poème composé de quatrains qui comptent au moins deux vers en italiques, à l'exception du troisième, du cinquième et du sixième, entièrement transcrits en italiques, alors que l'avant-dernière (le huitième) se distingue par la présence exclusive du bas de casse. Dans **PIECES** de Francis Ponge (1962), nous constatons un usage très fréquent de l'italique, parallèlement à celui, encore plus important, de la petite capitale : de telles variations typographiques se retrouvent dans beaucoup de poèmes et peuvent concerner soit la totalité du poème, soit des parties, groupes de vers, ou même de simples mots isolés. Toujours chez Ponge, **LE PARTI PRIS DE CHOSES,** et **PROEMES** (1979) offrent des combinaisons tout aussi paradoxales :

- Dans **LE PARTI PRIS DES CHOSES,** on trouve que la dernière partie de deux poèmes, "**Les trois boutiques**" et "**Faune et flore**", est transcrite en petites capitales.
- Dans **PROEMES,** on trouve que la première tranche du poème, "**Poésie du jeune arbre**", qui est sous forme de sonnet, est en italiques, tandis que la dernière, sous forme de paragraphe en prose, est en bas de case.

[1] C'est ce qui ressort de plusieurs analyses qui ont été menées dans ce domaine. Pour Philippe Dubois, certains emplois de l'italique sont en conformité avec la tradition typographique, tandis que d'autres seraient plutôt paradoxaux. Il a consacré une étude à Restif de la Bretone où il démontre comment cet écrivain a été merveilleusement servi dans son écriture par sa maîtrise du métier de typographe (il a commencé une carrière de typographe avant de devenir écrivain). C'est ainsi que le choix de l'italique sera presque toujours chez lui l'indice d'un sens oblique, d'un dire détourné, notamment dans **LE PAYSAN PERVERTI,** où elle sert à transcrire tout un passage aux fortes connotations sexuelles (Cf. Ph. Dubois, "**L'italique et la ruse de l'oblique**", **CAHIERS JUSSIEU / 3**). A suivre Ph. Dubois, cet emploi de l'italique comme

Quel que soit l'emploi que l'on fait de l'italique, elle accompagne toujours une intensité discursive[1] et signale par-là une perturbation du schéma de la communication entre lecteur et écrivain. De ce fait, elle est toujours liée à une opération métalinguistique, dont elle incarne la part visuelle et empirique. Elle a ainsi une fonction conative, vu qu'elle s'adresse directement au lecteur dont elle stimule d'abord le regard, avant d'orienter sa curiosité vers une signification à

---

expression détournée d'une ambivalence sémantique serait un écart au second degré, car il ne faut pas oublier que la "tradition typographique" qu'il postule est elle-même définie comme un écart par rapport au romain bas de casse. Parallèlement aux significations officialisées, l'italique accède au domaine de la connotation. Pour A-M. Christin, l'existence des prétentions connotatives de l'italique ne fait pas de doute, mais cela ne l'empêche pas de débusquer le fondement idéologique qui sert de motivation occulte à un certain nombre de connotations. Il ne faut pas oublier que c'est la forme de l'italique qui au départ inspire les usages expressifs : si Ph. Dubois fait le lien entre la forme oblique de cette écriture et un sens oblique, indirect et caché du texte, A. M. Christin de son côté voit dans la connotation de féminité qu'on attribue à la lettre italique non seulement la projection d'un certain nombre de préjugés idéologiques concernant la femme, mais aussi une assimilation de la morphologie de cette écriture (son obliquité et sa minceur) à un certain nombre de caractéristiques physiques et psychologiques de la femme. L'analyse qu'elle fait met en évidence un exemple éloquent de ce que Genette appelerait un "mimologisme". (Cf. A-M. Christin, "**Rhétorique et typograhie**", op.cit. pp. 304-305).

[1] Selon A-M. Christin, "*L'italique sert aux usages les plus contradictoires entre eux, tantôt marquant la dissimulation tantôt à l'inverse l'insistance (il est significatif à cet égard que l'on indique l'italique dans un manuscrit par le geste même de l'insistance, en soulignant l'expression concernée)".* (op.cit. p. 305).

découvrir.[1]

Comme la narration directe en "je" qui postule toujours un destinataire "tu", l'italique, par le contraste typographique qu'elle provoque, transforme le "il" du lecteur anonyme en destinataire complice, un "tu" voyeur (ou voyant, pour reprendre la propre terminologie de Meddeb) et spectateur. Au même titre que les éléments hétérographes, l'italique, par sa contribution à la visualisation de l'écrit, est étroitement impliqué dans le dispositif métalinguistique. Le texte se présente donc comme l'espace d'une reconnaissance-connivence ludique et intellectuelle. Ce jeu de partage suscité par l'italique sollicite toujours l'autre et donne à cet appel à l'altérité la dimension d'un rêve de proximité et de connivence.

Si l'on examine dans le détail les différents emplois de l'italique dans les deux romans de Meddeb, nous verrons qu'ils se répartissent selon les différentes situations métalinguistiques, recouvrant ainsi toute la gamme des opérations de métalangage, de la transcription des mots et citations interlinguistiques à leur traduction, en passant par d'autres emplois divers, comme la transcription dans le texte des titres de livres, d'œuvres picturales et musicales, des enseignes ou pancartes d'établissements commerciaux ou autres, la transcription, dans

---

[1] Ph. Dubois affirme que de "*tous les caractères d'imprimerie, c'est sans doute celui qui manifeste au plus haut degré une fonction conative (au sens jackobsonien). Comme le vocatif, comme l'impératif, l'italique parle en "tu" ; le romain en "il ". En somme, à la neutralité du caractère droit, elle oppose un parti-pris, ou plutôt un parti à prendre (ou à laisser)".* (Op.cit. pp. 247-248).

**TALISMANO,** du prologue et de l'épilogue, que nous retrouvons d'ailleurs jusque dans la table des matières.

De **TALISMANO** à **PHANTASIA,** l'usage de l'italique, tout en étant affecté aux mêmes situations métalinguistiques, connaît des variations quantitatives considérables. Ainsi, si nous prenons le cas de la transcription des énoncés interlinguistiques, nous constatons que la fréquence d'utilisation de l'italique est largement supérieure dans **PHANTASIA** : 2 utilisations pour l'arabe dans **TALISMANO** contre 10 dans **PHANTASIA** ; une utilisation pour l'italien contre 24 dans **PHANTASIA** ; 2 pour des citations d'autres langues (le latin p. 212) et l'allemand (p. 221) contre 10 dans **PHANTASIA** couvrant une diversité linguistique constituée de 8 langues : le sanskrit, l'akkadien, le chinois, l'allemand, l'espagnol, l'anglais et le japonais.

En ce qui concerne la transcription des traductions d'énoncés étrangers, la différence quantitative est là aussi presque aussi importante, avec bien sûr le même avantage quantitatif pour **PHANTASIA** : l'italique est utilisé 14 fois pour transcrire les traductions de mots et citations arabes dans **TALISMANO** contre 30 dans **PHANTASIA** ; 2 fois pour le chinois contre le même nombre dans l'autre roman ; 4 fois pour des langues diverses (citations d'Héraclite, de Dante, d'Hölderlin et de Rûmî) contre 28 dans **PHANTASIA,** réparties sur une dizaine de langues, dont le sumérien,, l'italien, l'hébreu, le sanskrit, l'hindi, le latin, l'ancien égyptien et l'espagnol. Divers autres emplois sont attestés aussi dans les deux romans, et dont le dosage est encore au profit de **PHANTASIA** : l'italique est

utilisé 6 fois pour la transcription de titres d'ouvrages dans **TALISMANO** contre 12 dans **PHANTASIA** ; 7 fois pour indiquer les titres d'œuvres picturales contre 14; 9 pour la transcription d'enseignes de restaurants, cafés, bars et édifices divers contre 11 ; une fois pour indiquer le nom d'une œuvre musicale contre deux, sans oublier l'important excédent que constituent d'une part l'usage de l'italique dans un but de mise en relief de certains mots dans un contexte citationnel, usage absent dans **TALISMANO**, mais attesté 4 fois dans **PHANTASIA** (p. 60 et p. 130), et d'autre part la transcription en italiques de citations de langue française, inexistantes dans **TALISMANO,** et cependant 9 fois attestée dans **PHANTASIA** (Pascal, Rousseau, Delacroix à la p. 44 et Montaigne à la p. 143).

A signaler aussi la transcription du prologue et de l'épilogue de **TALISMANO** en italiques, dans lesquels ces caractères ont un statut inverse par rapport à celui du reste du texte, étant donné qu'ils ne sont plus en situation de contraste typographique, à l'exception cependant, dans l'épilogue, des pages 242 et 243 où nous enregistrons une apparition contrastive du bas de casse qui, paradoxalement, se voit doté de la même fonction métalinguistique que l'italique dans l'ensemble du texte, puisqu'il sert à transcrire deux mots arabes ("taghrîb" et "ghurba") et une citation de Nietzche traduite de l'allemand.

De ce déploiement de l'italique dans les deux romans, les enseignements à tirer sont assez intéressants. Le dénombrement que nous venons de faire peut paraître fastidieux à première vue, mais c'est grâce à lui que nous avons pu mesurer la répartition de cet écart typographique dans les deux romans. C'est

ainsi que nous est révélée cette tendance à l'accentuation aussi bien quantitative que qualitative, puisque nous notons dans **PHANTASIA** des usages inédits de l'italique, d'une part comme procédé de mise en relief, d'insistance ou de distanciation par rapport à certains mots ou expressions cités, et d'autre part pour transcrire des citations d'auteurs français, citations qui auraient très bien pu être actualisées dans le texte sous d'autres formes de la pratique intertextuelle (allusion, évocation critique etc..).

Cet accroissement est à mettre en rapport avec la propension à la visualisation de l'écriture dans **PHANTASIA,** texte que J. Baetens désignerait volontiers, d'après le concept précédemment analysé de J-G Lapacherie, comme un grammatexte.[1] Certes, l'italique assume dans les deux romans les fonctions ordinaires qui lui sont reconnues par la tradition typographique, mais cela ne l'empêche pas de les excéder très souvent, revendiquant ainsi un statut d'inutilité, de gratuité et de surcharge, le même que celui déjà constaté à propos des citations hétérographes et de leurs traductions. D'ailleurs on ne peut pas oublier qu'elle est organiquement liée à toutes ces situations métalinguistiques, dont elle accentue, par la différence typographique, la dimension visuelle et spectaculaire. Cette observation trouve un argument éloquent rien que dans l'usage de l'italique pour transcrire les mots arabes, lequel est quasiment absent dans **TALISMANO,** alors

---

[1] Baetens justifie la filiation de ce terme avec le concept de Lapacherie comme suit : "Suite à Jean Gérard Lapacherie , nous utiliserons le mot *"grammatexte"* pour désigner l'écrit qui accentue ce champ graphico-visuel, (op.cit. p. 51).

qu'il est assez fréquent dans **PHANTASIA** (20 utilisations).

Nous sommes ainsi tenté de penser que ce n'est pas la fonction qui justifie le procédé, vu qu'ici il ne semble régi par aucune convention, mais est au contraire extensif d'une esthétique de l'excès. Les mêmes mots arabes qui figurent dans **TALISMANO** en bas de casse sont repris en italiques dans **PHANTASIA.** Tel est le cas notamment de ***"minbar", "mihrâb", "ka'ba"*** et ***"qibla".*** Alors que dans **PHANTASIA** le recours à la mise en relief typographique du plurilinguisme est systématique, il demeure dans **TALISMANO** capricieux et irrégulier.

Un tel déséquilibre est à mettre en rapport avec le projet de Meddeb qui vise à ouvrir les limites que la convention a tracées à la typographie sur des choix subjectifs et personnels, choix qui sont parfaitement intégrés au dispositif de visualisation du graphe. L'emploi de l'italique, même s'il n'est pas toujours lié au lexique étranger, n'en reste pas moins l'une des marques visibles de l'opération métalinguistique. Ce n'est pas par hasard que nous avons précédemment mentionné la fonction conative de l'italique, qui consiste à stimuler la perception optique du lecteur.

Cette fonction paraît donc revêtir une importance particulière : comme le plurilinguisme et la diversité des écritures, ce que l'italique perd en intelligibilité et en légitimité, elle le gagne en ostentation et en provocation optique. A ce mode de fonctionnement, on peut fort bien appliquer la remarque selon laquelle la typographie est naturellement appelée à fonctionner comme un ***"discours de***

***l'apparence"***, qui serait l'équivalent de ce que Jakobson appelle la fonction poétique du langage.[1] Quoi de plus logique lorsqu'on sait que la citation, toujours génératrice de perturbations typographiques - dont l'italique - est elle-même définie comme relevant d'une pratique exhibitionniste de l'écriture ?[2]

Avec l'italique, comme avec les écritures étrangères et le plurilinguisme, l'opération métalinguistique - élucidation, illustration, mise en relief, traduction, définition etc.. - est presque toujours assortie d'un geste d'ostentation qui finit parfois par déborder cette démarche de restauration sémantique qui fonde le métalangage et lui sert d'alibi. C'est ainsi que la quête du sens s'effectue en flattant la forme du graphe.

---

[1] Partant du fait que l'écriture est potentiellement un système de figuration, A-M. Christin pense que "*le but de la typographie n'est pas de transformer le texte en objet mais d'orienter différemment les réactions du lecteur en obligeant celui-ci à se comporter en spectateur : la qualité qu'elle met en valeur est avant tout une qualité d'*apparence*. Or l'univers de l'apparence est au sens propre du terme, celui de "*l'illusion optique*", c'est à dire de l'ambiguïté [...] On comprend pourquoi j'emprunte ici leur vocabulaire aux linguistes : la fonction d'apparence se définit dans les mêmes termes que la fonction poétique*», ("**Rhétorique et typographie, la lettre et le sens**", p. 315).

[2] Nous renvoyons ici aux réflexions d'Antoine Compagnon sur le statut et les fonctions de la citation dans son ouvrage **LA SECONDE MAIN, OU LE TRAVAIL DE LA CITATION** (1979).

## 9. Rêveries mimologiques

Il y a encore un type de métalangage qui mérite d'être mentionné en cette phase finale de notre analyse, et que nous appellerons, en empruntant à la terminologie de G. Genette (1976), la glose mimologique. En quoi consiste ce mimologisme ? Quelles en sont les caractéristiques ?

A l'origine d'une telle attitude devant le langage, on trouve une fascination d'ordre magique et religieux pour les formes abstraites de l'écriture, que l'on croyait dotées de quelque sens mystérieux et sacré. L'identité entre le sens caché et la forme graphique repose sur l'iconisme, réel ou fictif, des lettres de l'alphabet qui, sauf dans le cas de la langue chinoise, est venu se substituer à l'écriture idéographique et pictographique. Sauf à l'assimiler à une pratique ludique, un esprit moderne aurait du mal à admettre cette vision mystique de l'écriture.

L'adhésion de Meddeb à cette vision, dont une des manifestations ludiques les plus emphatiques a été l'image du talisman, paraît sans réserve, confirmant ainsi cette sensibilité archaïque tant valorisée dans **TALISMANO.** On mesure cependant la portée de ce défi à la raison en le confrontant à la démarche positiviste du discours sémiologique qui relègue cette attitude irrationnelle dans l'espace du non-sérieux.[1] C'est cependant dans cette zone du non-sérieux que

---

[1] Dans un article éloquemment intitulé "**Pour une sémiologie de la lettre**", (**CAHIERS JUSSIEU *I*3**) l'auteur, Pierre Duplan, affirme sans nuances qu'il "*est impossible d'envisager une étude sérieuse de quelque aspect de la lettre, si on la considère*

nous allons tenter de faire une incursion.

Il serait ainsi intéressant de confronter cette conception scientiste du graphe à celle de la mystique - qu'elle soit islamique, chrétienne, juive ou hindoue - qui pousse le défi jusqu'à postuler l'unité et l'individualité entièrement autonome de la lettre qui, de ce point de vue, accède au sens sans être obligée de passer par la combinaison avec d'autres lettres. Plus que cela, la lettre, et contrairement à la perspective scientifique, peut être appréhendée en elle-même, abstraction faite du typographique (ou calligraphique, dans le cas de l'arabe) auquel elle appartient. Seul sa plastique et les phonèmes qui servent à sa dénomination-transcription sont pris en compte. D'intéressants exemples sont cités par Etiemble qui confirment cette fascination de l'homme devant les vertus mystiques de l'alphabet, attitude fondée, rappelons-le, sur une conception cratylienne du langage.[1]

---

*comme une entité plastique signifiante qui pourrait être appréhendée à l'unité, en dehors de sa combinatoire normale au sein d'un texte*" (p. 295). Il est vrai que l'auteur de cette assertion n'avait pas dans l'esprit de réfuter les gloses mystiques de l'écriture, mais sa démarche nous paraît intéressante dans ce sens que ses prémisses semblent postuler l'existence d'approches "non - sérieuses" de la lettre.

[1] Les remarques d'Etiemble à propos de cette question ne manquent pas d'intérêt : "*C'est merveille d'observer comment, plusieurs milliers d'années après l'invention des caractères, il [l'homme] reste convaincu des vertus magiques de n'importe quel alphabet. En son* **ELOGE DE LA FOLIE,** *Erasme portraiture un octogénaire féru de théologie au point de démontrer "avec subtilité merveilleuse", que tout ce qui se peut dire de Jésus "est caché dans les lettres de son nom. En effet, disait-il, le nom de Jésus en latin n'a que trois cas, ce qui désigne clairement les trois personnes de la*

D'autres recherches, en voulant sonder les origines d'une telle conception, évoquent à ce propos comme argument l'état primitif de l'écriture où les formes graphiques, par leur iconisme, seraient motivées[1] et non arbitraires ; ce serait le

---

*sainte Trinité. Observez de plus que le nominatif se termine en S, JesuS, l'accusatif en M, JesuM et l'ablatif en U, JesU. Or ces trois terminaisons, S.M.U, renferment un mystère ineffable ; car étant les premières lettres des trois mots latins Summum (Zénith), médium (centre), et Ultimum (nadir), elles signifient clairement que Jésus est le principe, le centre et la fin de toutes choses. Il restait encore un mystère bien plus difficile à expliquer que tous ceux-là, mais notre docteur s'en acquitta d'une manière tout à fait mathématique. Il partagea le mot Jésus en deux parties égales de manière que la lettre S restât toute seule au milieu. Cette lettre S, disait-il ensuite, que nous retranchons du nom de Jésus, se nomme "Syn" chez les hébreux. Or "Syn" est un mot écossais qui à ce que je crois, signifie "Péché". Cela nous montre donc clair comme le jour que c'est Jésus qui a ôté le péché du monde. Depuis un article de M. Dupont-Sommer nous savons également que certaine gnose a glosé si ingénieusement la lettre "Waw", laquelle figure dans la graphie de Yahvé en hébreu, qu'enfin ce "Waw" égale Jésus. Tout de même, dans le monde indien, que de zèle pour élucider la graphie de "aum», la syllabe des syllabes, "en qui la voix passant de la voyelle la plus ouverte à la consonne la plus fermée parcourt d'un coup le cycle entier de sons ou plutôt en occupe le centre" (Lanza del Vasto), qui ne voit que le A désigne également Asti, l'existence, le U, Utpatti, la naissance, le M, Mrtyu, la mort ? Etc.."* (**L'ECRITURE,** pp. 21-22).

[1] C'est ce qui ressort de l'étude de Louis-Jean Calvet : "*Si nous nous penchons cependant sur l'origine des lettres, du point de vue de leur forme et de leur nom, nous rencontrons une motivation beaucoup plus grande que l'on pourrait croire. Les hiéroglyphes égyptiens et les idéogrammes sumériens sont bien entendu des dessins, des imitations de l'objet qu'ils désignent, et en ce sens constituent des "icônes" selon la terminologie de Peirce. Mais il semble bien, pour certaines lettres du moins, que l'on ait un phénomène assez comparable*", ("**Au pied de la lettre**", **LANGAGE,** n°75, p. 109).

cas notamment des hiéroglyphes et des idéogrammes sumériens. Plus tard, dans les écritures alphabétiques, les traces de ce mimétisme auraient continué à survivre au niveau de certaines lettres, et ce à travers l'emploi de la méthode acrophonique dans l'élaboration de l'écriture.[1]

Toujours est-il que cette dimension de l'écriture a été répercutée à différents niveaux, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.[2] Passé à la littérature, le phénomène n'a pas tardé à figurer parmi les préoccupations de la critique et de la linguistique, comme en témoigne la description qu'en donne Charles Bally dans sa **LINGUISTIQUE GENERALE ET LINGUISTIQUE FRANÇAIS.**[3] L'apparition de ce

---

[1] Dans son ouvrage **HISTOIRE DE L'ECRITURE**, (1959), Jacques Février propose des exemples concluants de cette méthode acrophonique à partir de l'alphabet phénicien et hébreu : ainsi, la lettre *"alef",* première lettre de l'alphabet hébreu, signifie bœuf et en même temps sa forme reproduit les cornes d'une tête de bœuf; la lettre *"aïn»,* quant à elle, signifie œil et sa forme reproduit la forme de l'œil... (p. 227)

[2] Cette problématique est largement analysée dans l'ouvrage de G. Genette, **MIMOLOGIQUES** (1976), qu'on peut considérer à juste titre comme une excellente synthèse de tous les aspects de la question, tels qu'ils ont été exprimés dans la culture occidentale, de Platon à Leiris et Claudel.

[3] Nous lisons les observations suivantes à la page 133 de cet ouvrage : *"On sait que les mots écrits, surtout dans les langues à orthographe capricieuse et arbitraire, comme l'anglais et le français, prennent pour l'œil la forme d'images globales, de "*monogrammes*" ; mais en outre , cette image visuelle peut être associée tant bien que mal à sa signification, en sorte que le monogramme devient "*idéogramme*" ; ces rapprochements sont le plus souvent puérils, mais la chose n'est pas négligeable en soi. Certains prétendent que "lys" est plus beau que "lis", parce que "l'y" y figure la*

phénomène chez un écrivain n'a rien d'un luxe ou d'une exagération fastidieuse, mais doit être perçue au contraire comme le signe d'une redéfinition plus raffinée et surtout plus valorisante des rapports à l'écriture.

Si l'on admet ordinairement que les images contenues dans le *"Sonnet des voyelles"* de Rimbaud se rapportent à des sensations de type synesthésiques, il n'en va pas de même pour d'autres écrivains ou poètes qui, dans leur enthousiasme, ont eu à attribuer certaines qualités plastiques et imitatives à l'écriture et à la substance phonétique du langage de manière générale. Nous trouvons ainsi un écho de la méthode acrophonique dans l'élaboration de l'alphabet dans les propos phonomimétiques de Nodier[1] qui pense que le dessin d'une lettre est suggestif du son, comme l'est le hiéroglyphe par rapport à l'idée ou

---

*tige de la fleur, qui s'épanouit dans les consonnes. D'autres diront qu'il y a une vague ressemblance entre l'œil et le mot français qui le désigne". Il convient de signaler cependant qu'avant que cette sensibilité ne soit récupérée par la littérature et le discours critique, elle a d'abord été formulée, à partir de prémisses qui n'étaient pas toujours identiques, par les grammairiens et la gnose mystique. G. Genette montre par exemple comment le symbolisme des consonnes et des voyelles du français est défini chez Gebelin à travers une conception mimétique de la langue ; chaque voyelle ou consonne se voit ainsi attribuer une qualité physique ou même abstraite ("ou" égale le bruit du vent , "o", la lumière ; "r", la rudesse etc..)*. (Op. cit. p.137).

[1] Nodier évoque entre autres "*la figure serpentine du S et du Z, le T qui ressemble à un marteau, le B qui profile la bouche et peint les lèvres qui le forment, l'O qui s'arrondit sous la plume comme elles s'arrondissent au moment de son émission, sont des signes très rationnels, parce qu'ils sont expressifs et pittoresques*", (cité par Genette dans **MIMOLOGIQUES,** p.151).

la chose qu'il exprime. A son tour, V. Hugo va encore amplifier le propos en voyant incarné dans le dessin de chaque lettre un épisode ou un aspect de la vie de l'homme. L'alphabet serait pour lui la représentation en raccourci de la condition humaine.[1] D'autres cependant vont ajouter à ce corpus une note franchement ludique, comme Claudel qui, partant de sa vision idéogrammatique de l'alphabet latin, considère que certaines lettres sont le portrait de certains outils de mécanique.[2]

Cette sensibilité n'est pas étrangère à Meddeb, lui qui a bien su intégrer sa culture picturale à son écriture romanesque, tout en intériorisant l'univers de la mystique islamique qui, de son côté, a laissé toute une littérature consacrée aux

---

[1] Tout en attribuant à certaines lettres les mêmes significations mimétiques que Nodier (Exemple le S = serpent, le T = marteau), il va énumérer, à partir de la morphologie de la lettre, la signification qui lui est propre, à l'exception cependant de l'Y qui a la particularité d'être polysémique : "*Avez-vous remarqué combien l'Y est une lettre pittoresque qui a des significations sans nombre ? L'arbre est un Y ; l'embranchement de deux routes est un Y ; le confluent de deux rivières est un Y ; une tête d'âne ou de bœuf est un Y ; un suppliant qui lève les bras au ciel est un Y..."* (Idem, p. 336)

[2] Genette cite les propos suivants, extraits d'**IDEOGRAMMES OCCIDENTAUX** de Claudel : "*Certaines des lettres que j'ai essayé d'expliquer sont de véritables engins de mécanique. L'e est une bascule, le u est un piston ou un tuyau, l'L est un levier, le T est un étai, l'o est une roue et une poulie, l'r est un siphon ou parfois (r) un crochet, l'S est un ressort, une spirale, l'f est une lame ou majuscule (F) une clef, les voyelles surmontées de leurs accents sont de véritables petits exploits : l'alphabet met à votre disposition toute espèce de codes et de liens, de manches et de tiges, un outillage complet"* (Ibid. pp. 334-345).

vertus hermétiques et mimologiques des lettres de la langue arabe. Il convient de montrer comment il se fait l'écho de cette tradition dans ses deux romans.

Les exemples qui vont suivre, tout en rappelant l'imaginaire linguistique de Hugo (cf. note 60), permettent de nous initier à la glose mimologique de Meddeb : l'un est pris dans **TALISMANO,** où la description d'un arbre engendre ce que nous serions tenté d'appeler une métaphore alphabétique:

> ***"la diversion torsadée de tel arbre remontant vers le ciel Y végétal, monumental, nu"*** (p. 184) ;

et l'autre dans **PHANTASIA,** où la description d'une stèle chinoise, avec ses dessins et ses écritures, déclenche une métaphore cosmique :

> ***"La stèle chinoise par son esquisse paysagère est un miroir qui réfléchit le monde. Les caractères se découpent comme toits de pagodes."*** (p. 20).

A l'instar de Claudel qui voit que les lettres représentent des outils mécaniques, Meddeb à son tour va donner un très bon exemple de mimographisme en assimilant la forme de l'alif arabe à l'image d'une lance :

> ***"alifs droits comme lances"*** (**PHANTASIA,** p.189)

Mais ce sera à l'occasion de la rêverie onomastique que l'imagination mimologique fera preuve de fécondité et de virtuosité. L'analyse du nom commence d'abord par signaler la relation d'imitation avec la personne nommée :

> ***"Le nom m'épelle : du prénom, servitude déjà dite don"***

(**TALISMANO**, p. 194).

La personne est ici comme prédestinée à porter le poids métaphysique de la signification du prénom : Abdelwahab signifie esclave-serviteur du Donateur. Après le prénom, le narrateur va procéder au déchiffrement du nom en faisant une remontée étymologique :

> ***"Le nom propre change : à l'origine M'u'addib, maître, enseignant, ordonnant le savoir en vue de son bon usage social, dispensateur d'adab, entraînant par le nom l'officielle culture"***

Cette fois-ci, c'est la fonction sociale de la personne qui semble indiquée par le nom: le grand-père de Meddeb était un savant théologien, et son père était enseignant à l'université de la Zitûna, tout en étant poète. Même l'évolution phonétique qu'a connu le nom propre va faire l'objet d'un déchiffrement :

> ***"La transcription française du nom, stigmate de l'intervention coloniale [qui] transforme Middib en Meddeb : manie de l'altération du graphe et du son"*** (p. 195),

puisqu'elle donne à lire l'histoire. Le nom confine ici à l'idéogramme, vu que les altérations graphiques et sonores qu'il a subies réfèrent à des faits historiques vécus par la personne. L'évènement se voit représenté, mimé, bref visualisé par le langage.

Cette définition emblématique ne s'arrête pas à la structure globale du nom propre ; elle va aussi s'intéresser jusqu'aux morphèmes qui le composent pour dévoiler leurs significations les plus cachées. Entreprise originale qui rappelle

l'herméneutique ésotérique d'inspiration mystique :

> ***"mid, morphème se formant corps, qui, par bonhomie et lenteur, s'apparente ours..."*** (p. 195).

Nous notons ici un glissement assez prononcé vers le ludisme dans l'analyse de ce dernier morphème, mais toujours est-il que dans les trois cas, c'est la qualité de rébus qui est mise en évidence dans le morphème. Le nom propre véhicule autant de significations qu'il contient de morphèmes, c'est ce que l'analyse onomastique s'évertue ici à démontrer.

Conformément à une approche qui progresse de l'ensemble vers l'élément, le narrateur de **TALISMANO** passe alors, après le nom propre et les morphèmes, à l'analyse de la lettre. Ce rythme descendant semble confirmer le passage au régime ludique, car nous allons assister à une sorte de divagation à partir de la lettre "mîm", initiale de "Meddeb" :

> ***"A garder la lettre mîm, celle du don, et tu obtiens Mûlay, maître [...] Second à voir : Hanif, mot abrahamique, antérieur à l'arabité, à rameuter le corps païen"*** (p. 195).

L'épellation est ici l'occasion d'une rêverie réminiscente ; elle est évocation d'un ordre ontologique que l'imagination caresse comme une sorte de roman des origines. Juste après, et à partir de la juxtaposition de son nom réel et de celui qu'il évoque - ***"Meddeb Mûlay Hanîf"*** - le narrateur va parler de son ***"nom imaginal".*** A son tour, le mot *"Hanif"* va entraîner une dérive hermétique de la glose à partir des significations mystiques des trois consonnes qui le composent :

***" De la lettre ha, celle du hâl, de l'état, instant plein, à rehausser éclair de certitude [...], de la lettre nûn, emphatique graphe prônant nûr, lumière à incorporer, à donner, à s'éclairer soi-même [...] ; de la lettre fa, pour dire fâl, bon augure"***

La démarche consiste ici à faire de la lettre, telle qu'elle se prononce dans l'alphabet, l'équivalent abrégé d'un mot entier ; la lettre accède ainsi, grâce à cette relation métonymique qu'elle semble avoir avec le mot indiqué, au statut de signe au sens linguistique du terme. L'utilisation par l'auteur des termes "morphème" et "lettre" n'est qu'une manière de masquer l'arrière plan mystique de cette philologie par un simulacre de discours linguistique. En d'autres termes, sa glose, aussi scientifique qu'elle puisse paraître, est à situer en référence à la philologie hermétique soufie où la réflexion sur le signe est fondamentale, en particulier chez quelqu'un comme Ibn 'Arabî.

De **TALISMANO** à **PHANTASIA,** la démarche n'est pas différente, en témoigne l'analyse mimologique des trois initiales coraniques à la page 25. La rêverie linguistique au sujet de ces trois consonnes illustre la vision mystique de la langue dont Meddeb se veut, à sa façon, l'héritier et le continuateur. Certains exemples de **PHANTASIA** montrent à quel point cette filiation est active dans le métalangage ayant pour objet les mots ou graphes supposés véhiculer des significations obscures et hermétiques. Cela commence donc avec l'exemple des trois lettres, "alef", "lâm" et "mîm". N'ayant aucun sens objectif ou exotérique, bien qu'elles soient employées attachées comme pour former un mot, elles ont été

la cible privilégiée (avec toutes les lettres qui comme elles servent d'ouverture à certaines sourates) des mystiques qui se sont efforcés de voir en elles un sens ésotérique.

Ainsi, le métalangage fera de telle sorte que ce qui est présenté comme un degré zéro sémantique accède paradoxalement à la polysémie. Le mimologisme a ici pour point de départ la forme géométrique de l'"*alef*", première lettre de l'alphabet arabe, dont la forme verticale et droite inspire un certain nombre de significations symboliques par simple analogie :

> ***"l'****alef****, lauréat, se dresse debout. Il est celui qui subsiste et englobe. Il projette son ombre droite sur les signes qui transcrivent la langue"***

Certaines prérogatives d'ordre métaphysique sont ainsi attribuées à cette lettre, qui a l'avantage de l'antériorité sur toutes les lettres et, de ce fait, a une valeur démiurgique, étant donné que l'antériorité est une des qualités de Dieu en Islam ; elle a aussi l'avantage, que l'on peut qualifier de pictural ou de géométrique, qui réside dans sa ligne droite et verticale, ce qui semble faire d'elle la forme dont dérivent toutes les formes. Sa morphologie, principe premier de toute plasticité - elle contient le point et la ligne - confirme et mime son statut métaphysique.

Quant au ***"lâm",*** ce n'est pas sa forme graphique qui sert de prétexte à la glose, mais plutôt sa matière phonique, c'est à dire les lettres et les sons qui composent son nom :

***"Décomposée, l.â.m, elle contient et l'****alef****, premier, et le mîm, intégral"***

Or, conformément à la définition de l'"alef", cette épellation du "lâm" démontre que cette lettre ne peut être définie que par rapport à l' "alef" :

***"l'****alef****, en position médiane, est un pont entre le commencement [l] et le parachèvement [m]"***

C'est cette position qu'il occupe par rapport à l'"alef" qui va déterminer sa signification mystique :

***"Le*** *lâm* ***est la lettre de la proximité et de l'autonomie, de l'union et de la séparation"***

Si des termes comme "proximité", "union", "séparation", ont des résonances mystiques profondes, elles n'ont été suggérées ici qu'à travers une seule lettre, à cause de l'ordre des sons qui forment son nom et de la place qu'ils occupent par rapport au *"lauréat"* de l'alphabet arabe, cette lettre primordiale qu'est l'"alef".

En ce qui concerne la lettre "mîm", et contrairement à ce que nous avons observé dans la glose onomastique de **TALISMANO,** elle ne fait l'objet d'aucune tentative d'interprétation, preuve s'il en est que la glose mimologique n'a aucune finalité didactique ou cognitive, et qu'elle obéit aux seules pulsions du ludisme, même quand il lui arrive, comme c'est le cas ici, de prendre la forme déroutante d'une gnose.

Toutefois, l'analyse continue, mais en changeant d'argument, car cette fois-ci les lettres vont être définies selon un critère de physiologie articulatoire :

> ***"Le livre débute par trois lettres qui gravissent les trois degrés de la voix. Si l'****"alef"* ***est émis du fond de la gorge, le*** *"lâm"* ***s'articule au milieu du palais et le*** *"mîm"* ***par les lèvres".***

De tels propos rappellent à s'y méprendre les explications cratyliennes qu'Etiemble signale à propos du vocable sacré "Aum". Le point d'articulation qu'elle occupe dans la bouche est mimé par l'ordre dans lequel elles apparaissent en tant qu'initiales coraniques.

Enfin, la dernière phase de ces méditations alphabétiques marque un retour sur l'"alef" arabe, dans une perspective comparatiste : sa ligne droite et verticale, figuration avant-terme de l'unicité (***"l'****alef* ***droit comme un"*** p. 26), est comparée à celle oblique et éclatée de son équivalent hébreu ***("la figure aux trois membres de l'alef oblique***" (p. 26)). Cette confrontation, basée sur une évaluation-interprétation de la physionomie du graphe, est présentée comme une preuve visible, une démonstration par l'exemple des rapports étroits qui peuvent exister entre deux langues, comme c'est le cas ici de l'arabe et de son proche parent l'hébreu :

> ***"En chacune de ces lettres, le verbes s'incarne. En elles, l'hébreu hante"*** (p. 25),

constate le narrateur de **PHANTASIA** au sujet des trois initiales coraniques. Un autre argument linguistique sera cité à l'appui de cette observation, argument qu'illustrent parfaitement les "alef", "lâm" et "mîm", et qui consiste dans la constante qui régit la composition du nom de la plupart des lettres des deux

langues, arabe et hébraïque, à savoir ***"la règle trillitaire"*** (p. 25), celle-là même qui a été mise en évidence dans l'analyse du "lâm".

Dans un autre exemple, nous enregistrons un retour à l'approche ésotérique qui, comme dans le cas de l'"alef" arabe, a recours au cratylisme comme moyen de démonstration : il s'agit de la désignation de Dieu chez les

> ***"juifs dont le nom est transcrit Yhvh [...] tétragramme non vocalisable, l'Unique, l'Imprononçable"*** (p. 57).

Ainsi, le caractère réfractaire des sonorités qui composent le Nom en hébreu semble mimer la transcendance divine.

Toutefois, si le rapport entre la chose et son nom paraît relever ici du génie imitatif de la langue - ce qui prouverait le caractère motivé[1] du signe dans ces langues - il arrive aussi que la situation ne soit pas la même dans une autre

---

[1] Décidément, l'idée de l'arbitraire du signe ne semble trouver aucune grâce aux yeux des poètes. Nous l'avons vu chez Hugo, Nodier, Rimbaud, Claudel et ici Meddeb. Citons encore une fois Claudel, qui va s'efforcer de démontrer que le génie de la langue réside dans le caractère motivé de sa substance graphique et phonique : "*Faut-il croire qu'entre le geste phonétique et le signe écrit, entre l'expression et l'exprimé, à travers toute la généalogie linguistique le rapport soit purement fortuit ? - ou au contraire que tout les mots sont constitués d'une collaboration inconsciente de l'œil et de la voix avec l'objet, et que la main dessine en même temps que la bouche intérieure rappelle ? Chaque voyelle par exemple n'est-elle pas le portrait de la bouche qui les prononce ? C'est évident pour le O, également pour le u qui n'est que deux lèvres avancées ; ne l'est-ce pas également pour le a qui n'est qu'un o élargi, majoré, souligné par le trait latéral comme par un doigt qui montre [il faut naturellement penser ici au "a" manuscrit], pour le e qui est une ouverture réduite de moitié, et enfin pour le i qui est le portrait d'une bouche fendue et du point posé entre*

langue. C'est le cas notamment de la glose hermétique au sujet des idéogrammes chinois, et dont le scénario est imaginé en référence à l'expérience du mystique Ibn 'Arabi avec sa vieille initiatrice andalouse, Fatima de Cordoue, alors âgée de quatre-vingt dix-ans, mais dont la beauté, malgré l'âge, faisait rougir son jeune disciple (cf. p. 31 de **PHANTASIA**). Dans cette glose, il est difficile, à moins d'être un sinologue confirmé, de trouver une articulation pertinente entre les idéogrammes transcrits dans le texte et l'herméneutique à laquelle ils sont soumis, et ce malgré le fait que l'écriture idéogrammatique postule un lien de motivation conventionnel entre le signe et la chose désignée. Il faut aussi tenir compte du handicap majeur que constitue l'impossibilité d'accéder à la matière sonore de ces graphes, le chinois n'étant pas une langue alphabétique, ce qui écarte alors toute éventualité de phonomimétisme.

De tout cela, nous tirons la conclusion que ce qui prime dans la démarche de Meddeb, c'est, au-delà de toute finalité cognitive, son intention ludique qui, tout en exprimant sa vision picturale de l'écriture, tend à la concrétiser dans le texte par la réminiscence et la réactivation du discours mimologique qui n'a cessé de hanter les langues depuis leurs origines. Si son but était de montrer le génie de chaque langue - c'est du moins d'un des prétextes qu'il a évoqués pour justifier le babélisme de son écriture - c'est en révélant le potentiel mimétique propre à chacune qu'il aura à le réaliser. Entre les langues et le monde, il y aurait comme la nostalgie d'une continuité et d'une répétition. Le mot ressemble à la chose ou

---

*les dents par le bout de la langue ?* (Cité par G. Genette, Ibid. pp. 336-337).

du moins en enregistre confusément la trace. Cette conception du langage, porteuse en elle-même d'un immense rêve de synthèse et de réconciliation, va se révéler d'une surprenante efficacité poétique, comme nous aurons l'occasion de le constater par la suite.

## CHAPITRE V

# TALISMANO : 1976/1987, OU LE JEU DE LA BIFFURE

> "- Autotomie : Zool. Mutilation réflexe d'une partie du corps chez certains animaux (crustacés, lézards) pour échapper à un danger."
>
> **LE ROBERT I**

## 1- Présentation

Le titre appelle une précision : il s'agit de **TALISMANO,** premier roman de Meddeb, dont il va falloir décrire le devenir entre deux dates, 1976 et 1987. La première date, 1976, réfère à la période de rédaction et de conception, le texte n'ayant été publié qu'en 1978 ; la seconde, 1987, c'est-à-dire plus de dix ans plus tard, est la date de la deuxième édition, que l'auteur a pris le soin de préciser comme étant une ***"deuxième édition revue"***. Dates à l'appui, il précise, à la fin du texte, la chronologie de ce devenir :

***"15 mars/13 juillet 1976***

***Revu en octobre 1986"***

En quoi consiste cette "révision" ? C'est la question à laquelle le présent travail va essayer d'apporter des éléments de réponse qui seront développés dans le détail au cours d'une recherche au ras du texte que nous avons voulu au pas à pas.

Il est sans doute intéressant de souligner que, si le fait peut paraître banal - ce n'est pas la première fois qu'un roman maghrébin est réédité, pensons aux nombreuses éditions de romans comme **LE PASSE SIMPLE**, **HARROUDA**, **LA BOITE A MERVEILLES** etc.. -, il faut pourtant noter que c'est probablement la première fois que la deuxième édition s'accompagne par une transformation aussi importante du texte initial.

Il conviendrait peut-être de souligner que le terme *révisée*, utilisée par l'auteur, n'est qu'un euphémisme qui est loin de rendre compte de manière exacte de la portée des mutations que le texte a connues sur tous les plans, syntaxique, stylistique, lexicographique et même sémantique.

Comment expliquer cette laborieuse transformation d'un texte qui, pourtant, était dès le départ salué par la critique comme un texte extrêmement travaillé dans son écriture ? En marge de cette question, nous allons rappeler un certain nombre de données paratextuelles relatives à **TALISMANO** et dont, nous semble-t-il, on ne peut faire l'économie :

1) **TALISMANO** serait un roman illisible, écrit dans une langue peu coutumière, véhiculant des discours et des références théoriques divers qui débordent les compétences d'un lecteur moyen.

2) L'auteur, tout en assumant cette étiquette d'écrivain hermétique, n'a jamais été insensible à cette question. A plusieurs reprises, il a essayé de l'aborder en faisant valoir des arguments aussi bien éthiques qu'esthétiques.

L'un des arguments que Meddeb n'a cessé d'évoquer, c'est que l'écriture est

d'abord une recherche sur la langue, dont la finalité devrait être de faire coïncider une forme d'écriture avec le contenu véhiculé. C'est ce qu'il résume, en 1979, dans cette brève réponse à une question se rapportant à l'hermétisme de **TALISMANO** :

> ***" L'écriture est le reflet d'un être, d'un corps [...] il m'aura été difficile de traduire mon opacité par une écriture transparente".***
>
> ("**Le chantre de l'entre-deux des cultures**")

D'ailleurs, le texte même du roman est investi par un métalangage qui ne recule pas devant cette question. Nous trouvons ainsi ce passage de la page 46 de la seconde édition, que l'auteur cite en réponse à l'un de ses interviewers, en 1989:

> ***"La clarté est cette quête à venir ..."***
>
> ("**L'écriture est une instance de survie**").

Il importe d'insister ici sur la date de cette réplique : c'était en 1989, Meddeb répondait à cette question devenue rituelle dans la bouche des journalistes. Il précise par la même occasion que l'hermétisme a été pour lui une étape obligée, appelée à une maturation qui la mènera à la clarté. C'est ce que confirment les différents ouvrages que l'auteur va publier pendant ces dix dernières années qui ont suivi **TALISMANO**, en l'occurrence **PHANTASIA**, **TOMBEAU, D'IBN' ARABI**, et plus tard **LES DITS DE BISTAMI** et **LA GAZELLE ET L'ENFANT**, tous caractérisés par une tendance au dépouillement et une recherche de la lisibilité maximale.

Ainsi, c'est dans cette nouvelle sensibilité scripturale que nous pouvons

situer la deuxième édition de **TALISMANO,** texte qui, dix années après sa conception, aura eu le temps de la maturation formelle nécessaire. Dans une déclaration de l'auteur en 1987, il a tenu à éclairer le public sur cette mutation esthétique :

> ***"La création et l'écriture sont une tension vers la forme [...] Une œuvre peut trouver sa forme immédiatement, comme grâce, don. Mais parfois la forme se dérobe, elle résiste, elle est rétive, elle n'advient pas, elle se réserve. Dès lors, chaque mot serait à réinventer pour lui trouver place dans quelque forme à venir".***[1]

Il y a quelques années, A. Meddeb, en nous signalant dans une lettre la parution de la deuxième édition de **TALISMANO,** nous invite par la même occasion à y jeter un coup d'œil. Emporté par la manie inhérente à tout travail de recherche, le coup d'œil s'est transformé en examen microscopique. La lecture s'est transformée donc en confrontation des deux éditions, phrase par phrase, et mot par mot.

L'ampleur des transformations que le texte a subies est tellement grande qu'elle mérite non seulement d'être signalée, mais analysée dans le détail, tant les implications textuelles nous ont paru décisives.

---

[1] Quand il a pris connaissance de ce projet d'analyse du travail de la révision dans la deuxième édition, Meddeb a tenu à préciser la place particulière que **TALISMANO** occupe dans son œuvre: à la différence de **PHANTASIA** et de **TOMBEAU D'IBN 'ARABI** , qui sont pour lui des textes achevés et non impliqués dans le travail de la modification, **TALISMANO** continue d'être une expérience en devenir.

Les opérations auxquelles le texte a été soumis sont très diverses.[1] Elles concernent la syntaxe, le style et le lexique. Même l'orthographe et la typographie ont été incluses dans ce réaménagement scriptural. Il va sans dire que le contenu ne peut échapper à de telles altérations, et nous verrons en effet comment, assez souvent, la substitution lexicale ou le changement de la formule entraîne une véritable mutation sémantique, que rien ne semble justifier, ni nécessité de correction, ni affinement stylistique, sinon sans doute l'arbitraire de l'écrivain, donnée avec laquelle le lecteur, déçu dans son exigence de communication optimale, est appelé à composer. Contrairement à ce qu'on peut escompter, le travail de la biffure ne se fait pas en sens unique ; il est en même temps séduction et désorientation.

## 2. La syntaxe

### 2.1. Remarques préliminaires

La tendance dans la deuxième édition est vers l'atténuation de la parataxe, principale caractéristique de ce roman. Sur quoi repose la parataxe dans

---

[1] Pour des raisons d'ordre pratique, le présent exposé va consister en la synthèse d'un relevé exhaustif de toutes les transformations subies par le texte. Pour rendre compte des différentes opérations de transformation, nous avons eu recours à une terminologie simple mais efficace, celle du Groupe μ dans **RHETORIQUE GENERALE** (1982).

**TALISMANO** ? C'est une question qui a toujours été évoquée par les lecteurs, mais aucune étude systématique n'a été faite dans ce sens. La présente étude nous a permis d'éclaircir et de mettre en évidence ce qui jusqu'à maintenant n'a été que constaté de façon générale et approximative, à savoir, principalement :

- l'atemporalité, caractérisée par un usage anormal de la formule "à+ infinitif" et un usage excessif du participe.

- l'absence de la détermination, puisque très souvent articles, démonstratifs etc.., sont éliminés.

- une ponctuation lâche et parfois arbitraire qui n'embrasse pas les moments logiques de la phrase.

Dans **TALISMANO** 1987, nous observons un dosage très différent de la parataxe. Une approche aussi bien qualitative que quantitative va nous aider à nous faire une idée plus précise du travail effectué à ce niveau.

### 2.2. La détermination

Les modifications, plus d'une quarantaine, consistent en général dans le rétablissement d'un article et/ou démonstratif, donnant par conséquent à la phrase un aspect plus conforme à l'usage fréquent. Quelques exemples suffisent à le démontrer :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| -"Ce qui nourrit **la** narine" p.205<br>- "Comment **cet** homme n'a jamais quitté **la** place" p.217<br>-"Femme, après **le** hammam" p.50 | - Ce qui nourrit narine" p.230<br>-"Comment tel homme n'a jamais quitté place" p.245<br>- "Femme, d'après hammam" p.56 |

Ces modifications ont des répercussions assez inégales, selon le contexte. Ainsi, si dans le second exemple la substitution **"cet"** / **"tel"** et l'adjonction de l'article **"la"** ont un effet sécurisant du point de vue linguistique, et si dans le troisième la suppression de la conjonction **"de"** et l'addition de l'article défini **"le"** réconcilient la phrase avec la norme syntaxique, il en va autrement dans le premier exemple, puisque, en plus de la normalisation syntaxique, l'installation de l'article **"la"** contribue à atténuer l'effet indésirable de la triple répétition consécutive de la nasale |n|. Le changement débouche ainsi sur un toilettage stylistique.

Il arrive aussi que l'énoncé devient plus clair sous l'effet d'une modification touchant la détermination :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| - "Je retrouvais **le** même shaykh" p.25<br>- "Les racines compromettantes **de sa** | - "Je retrouverais tel shaykh "p.27<br>-"Les racines compromettantes de telle |

| | |
|---|---|
| généalogie" p.37 | généalogie" p.40 |

On a sans doute pu remarquer, d'après ces quelques exemples, que le travail sur la détermination se traduit par la disgrâce de l'indéfini "tel", particulièrement fréquent dans la première édition.

Dans certains cas, le rétablissement de la détermination n'a aucune incidence sur le contenu de l'énoncé, ex. :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| - "L'enfler jusqu'à **l**'innocence" p.56<br>- "qui saisit rachat dans **la** mort" p.58 | - "L'enfler jusqu'à innocence"p.62<br>-"qui saisit rachat dans mort" p.64 |

Mais il arrive aussi que le changement se produit en général dans le sens de la précision et de la clarté, notamment quand l'addition de l'article ou de la conjonction transforme un nom composé en un nom suivi d'un complément ou en énumération :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| - "à inventer à demi **le** mal" p.196<br>- "Maîtres **du** sexe" p.144<br>- "qui se déploie à la lisière du | - "à inventer à demi-mal" p.220<br>-"Maîtres-sexes" p.160<br>- "qui se déploie à la lisière du langage- |

| | |
|---|---|
| langage, **de la** mémoire" p.55 | mémoire" p61 |

Dans une énumération, la parataxe est parfois atténuée par le recours au déterminant, ex :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| - "Les embrassades et **les** pleurs" p.158<br>- "fabulant sur le chemin du retour **les** richesses d'Inde" p.214 | -"les embrassades et pleurs" p.176<br>-"fabulant sur le chemin du retour richesses d'Inde" p.241 |

**2.3. "à + infinitif"**

Ce procédé vedette de l'écriture de **TALISMANO** n'a pas échappé lui aussi à la dévaluation de la parataxe telle qu'elle s'est pratiquée dans la deuxième édition. Les opérations qui touchent cette construction agrammaticale sont au nombre de 38, dans lesquelles il est annulé soit par la suppression pure et simple, soit par la reconversion à une forme grammaticale.

Dans les cas de suppression, l'effet obtenu est parfois, outre la normalisation syntaxique, ce que l'on pourrait appeler une sorte de redressement stylistique, n'impliquant aucune modification sémantique au niveau de l'énoncé, ex. :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| - "Elle t’achèterait et m’achèterait" p.43 | -"Elle t’achèterait et m’achèterait à le vouloir" p. 47 |

Apparemment, la suppression a pour but ici d’éviter la juxtaposition de deux modes dans une même structure syntaxique (le conditionnel et l'infinitif). La disparition de l'infinitif équivaut à une ellipse d'une forme temporelle qui reste virtuelle ("si elle le voulais").

Dans d'autres cas, la suppression entraîne, en plus de la réorientation stylistique, une modification du contenu, ex. :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| "Les noms d’Allah p. 74 | "Les noms à probabiliser Allah" p.80 |

Cette deuxième formulation réalise ainsi un coup double : d'une part elle évacue un verbe forgé (il ne figure pas dans le **DICTIONNAIRE ROBERT**) ; d'autre part elle renonce à une nuance qui risque de paraître peu orthodoxe d'un point de vue théologique, eu égard au fait que les noms d'Allah sont considérés comme des attributs éternels et absolus. D'ailleurs, nous aurons l'occasion de constater que l'évacuation des formules explicitement polémiques est un des soucis constants de la deuxième édition.

Quand la disparition de "à + infinitif" se fait sous forme de reconversion à une forme verbale temporelle, cela implique généralement une concession à la syntaxe, ce qui permet une lisibilité moins entravée de l'énoncé, ex. :

| **1987** | **1987** |
|---|---|
| "Boirons vin ou thé comme **tu voudras**" p.52 | "Boirons vin ou thé comme à vouloir" p.57 |

Parmi les formules grammaticales-substituts à cette formule, nous trouvons l'adjectivation et la nominalisation, ex. :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| 1-"sous sable : **où finir** enseveli" p.21<br><br>2- "**antérieur** à l'arabité" p.195 | -"Sous sable : où périr, où s'ensevelir" p.22<br>-"à antérioriser l'arabité" p.219 |

Dans ces deux exemples, la normalisation syntaxique a des répercussions sur le plan lexical : changement d'un mot par un autre ("finir" au lieu de "périr dans 1), et élimination d'un verbe à structure néologique dans 2) : "antérioriser" ne figure pas dans le **DICTIONNAIRE ROBERT.** D'ailleurs la disparition de "à + infinitif" est souvent l'occasion pour le texte de se débarrasser d'un certain nombre de formes verbales néologiques, qui se voient alors réhabilitées au moyen

de la substantivation, ex. :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| -"**Volutes** de fervente grâce" p.117<br>-"**Frise** koufique" p.189 | -"à voluter par fervente grâce" p.130<br>-"à friser koufique" p.211 |

La ruse la plus économique qui permet de neutraliser la parataxe dans ce cas peut être aussi la simple suppression de "à". Le seul exemple qui illustre cela est le suivant :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| "Où respirer, contempler" p.212 | -"où respirer, à contempler" p.238 |

### 2.4. La ponctuation

L'une des composantes de la parataxe dans la première édition consiste dans la ponctuation, soumise à un usage irrégulier, capricieux et même excessif selon les circonstances. Le travail qui a été effectué lors de la révision révèle combien la désinvolture a été loin dans le traitement de la ponctuation. Le nombre d'opérations de révision dépasse 190, ce qui entraîne un véritable réaménagement du paysage syntaxique du texte.

Ainsi, le retour massif de la virgule va contribuer à donner plus de cohérence syntaxique et sémantique au discours, tout en en modifiant sensiblement le rythme. C'est ce qui se passe dès la première page du *Prologue*, où l'on note pas moins de 8 virgules, indispensables sinon souhaitables du point de vue syntaxique, et pourtant absentes dans la première édition.

Ailleurs, le retour de la virgule transforme une énumération chaotique en énumération logique, ex. :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| -"Les portes, bleu doux tendre, clous noirs, repaires où s'incrustent les ébats ..." p.15 | -"Les portes, bleu doux tendre clous noirs repères où s'incrustent les ébats ..." p.15 |

L'apparition de la virgule peut aussi préciser l'articulation syntaxique d'une partie de l'énoncé, ex :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| -"Tabernacle où brille, ô ténèbres, ô prestigieuse armoire, l'arbre généalo-gique" p.17 | -"Tabernacle où brille ô ténèbres ô prestigieuse armoire l'arbre généalo-gique" p.17 |

Cas limite, la suppression de la virgule peut, sans affecter le contenu de

l'énoncé, modifier la fonction syntaxique de ses membres, comme dans l'exemple suivant, où le relatif "qui" n'a plus le même antécédent :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| -"Désir feu de paille qui aurait pu ne pas embraser la prairie ..." p.24 | -"Désir, feu de paille qui aurait pu ne pas embraser la prairie ..." p.25 |

Cependant, la cible privilégiée du travail sur la ponctuation a été ce que l'on est tenté de considérer comme relevant de l'excès typographique, dû à un usage inflationniste et désinvolte de marques comme la barre oblique, les deux points et le tiret trait d'union. Cette fois-ci, la tendance est à la suppression et/ou substitution.

Concernant la barre oblique, nous constatons des cas de suppression pure et simple, comme par exemple dans les titres des trois chapitres du roman, tous composés de deux noms juxtaposés sans que le rapport sémantique soit explicité par un lien syntaxique. Naturellement, la disparition de la barre oblique donne à la typographie un aspect plus familier, mais sans pour autant agir sur le sens. A l'intérieur du texte, nous relevons des exemples presque identiques, à la seule différence que le deuxième nom acquiert une fonction adjectivale du fait de cette élision :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| -"Maisons forteresses" p.75 | -"Maisons/forteresses" p.82 |

| | |
|---|---|
| - "Patio jardin" p.98<br>- "texte poussière" p.243 | - "patio/jardin" p.108<br>- "texte/p.oussière" p.276 |

Parfois, et toujours dans un but de cohésion syntaxique et de dépouillement, la barre oblique cède la place à la virgule, ex. :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| -"mots, lances" p.114<br>- "appelé, rejeté" p.174<br>- "Hâjir, Agar" p.241<br>- "cacher, coucher" p244 | -"mots/lances " p.127<br>- "appelé/rejeté" p.194<br>- "Hâjir/Agar" p.273<br>- "cacher/coucher" p.276 |

Elle est aussi remplacée par les deux points, marquant ainsi le retour à une ponctuation plus logique, ex. :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| -"Nil rejetant hors berge les secrets des villes des deux mondes : les unes et les autres se renvoient images et splendeurs" p.12 | -"Nil rejetant hors berge les secrets des villes des deux mondes/les unes et les autres se renvoient images et splendeurs" p.10 |

L'ubiquité de cette marque est telle qu'en disparaissant elle prend forme dans une unité lexicale. De cette sorte, son élimination peut être compensée par

une adjonction lexicale sous forme de mots grammaticaux dont l'impact est décisif sur la lisibilité de l'énoncé, ex. :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| - "été **comme** hivers" p.46<br>-"l'aveugle musicien **et** chanteur" p.187 | -"été/hiver" p.50<br>-"l'aveugle musicien/chanteur" p.210 |

Le contraire est tout aussi possible, puisque son élimination se double d'une suppression lexicale, ex. :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| - "se perdant à déchiffrer Zaynab" p. 53 | - "se perdant à déchiffrer/défricher Zaynab" p. 58 |

L'encombrement typographique est encore plus spectaculaire quand, dans un même énoncé se retrouvent, employées de manière à provoquer des coupes-liaisons extravagantes, et la barre oblique et le tiret trait d'union. La modification -normalisation de l'énoncé se fait alors au prix et de la suppression et de l'adjonction lexicales, ex. :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| -"à inventer à demi **le** mal pour qu'elles | -"à inventer à demi-mal pour qu'elles |

| | |
|---|---|
| nous reproduisent autres" p.196 | se/nous reproduisent autres" p.220 |

Moins remarquée est la solution consistant à substituer le tiret à la barre oblique, mais incontestablement plus rentable sur le plan sémantique, ex. :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| -"L'Etat-nation" p.220 | -"L'Etat/Nation" p.248 |

La rationalisation touche aussi le tiret : - soit au moyen de la suppression pure et simple, quand il est utilisé entre deux noms, opération qui permet de mieux dégager la fonction adjectivale du deuxième nom, ex. :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| --"ghetto gigogne" p.87 | -"ghetto - gigogne" p.96 |

- soit au moyen de la substitution par la virgule, doublée d'une adjonction lexicale, opération qui réalise un compromis sur le plan syntaxique, ex. :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| -"un je [...] qui se déploie à la lisière du langage, de la mémoire" p.55 | -"un je [...] qui se déploie à la lisière du langage-mémoire" p.61 |

L'usage excessif des deux points n'a pas été épargné par la récupération syntaxique. C'est ainsi que cette marque est supprimée au profit de la virgule et d'une adjonction lexicale, ex :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| -" Meddeb Mûlay Hanîf, **soutenu** par le maître de la lumière rare" p.196 | -"Meddeb : Mulay Hanîf : le maître de la lumière rare" p.219 |

### 2.5. Manipulations syntaxiques diverses

La révision à la baisse de la parataxe ne s'est pas limitée aux catégories que nous venons de voir, car elle a porté pratiquement sur toutes les ressources de l'écriture. La tâche n'a pas été mince là encore, puisque pas moins de 132 "retouches" ont été apportées, allant de la correction pure et simple à l'élimination des procédés de la surcharge et même à la modification syntaxique de degré zéro, celle qui ne corrige ni ne modifie la structure de l'énoncé, mais agit en quelque sorte en pure perte - nous le verrons -, manière probablement d'introduire la gratuité dans un processus que le lecteur est a priori tenté de considérer comme convenu. Il est bien évident que ces restructurations syntaxiques ne sont presque jamais isolées ou exclusives dans un énoncé, étant donné que de par sa nature, une telle opération se répercute sur les autres composantes de l'énoncé. On assiste

souvent donc à un cumul qui inclut la ponctuation et le lexique.

### 2.5.1- Adjonction de mots grammaticaux

Nous commencerons d'abord par voir les modifications syntaxiques les moins coûteuses et les moins intrigantes, comme celles obtenues par la simple adjonction d'un mot grammatical, ex. :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| -"Hors **de** son hivernale noirceur" p.156 | - "Hors son hivernale noirceur" p.174 |
| - "A me frotter **à** cette présence me retourne à la migraine" p.157 | - "A me frotter à cette présence me retourne migraine" p.175 |
| - "Lors **de** ce défilé" p.163 | - "Lors ce défilé" p.181 |
| - "Il faut **du** temps" p.203 | - "Il faut temps" p.228 |

Dans ces exemples, nous relevons un afflux de la préposition qui a alors un effet de colmatage simple et direct.

La précarité de la parataxe est parfois telle qu'il suffit de l'adjonction de la particule la plus anodine pour que s'accomplisse la réhabilitation syntaxique, ex.:

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| - "Ce qui ne parle **pas** mais sourit" p.168 | - "Ce qui ne parle mais sourit" p.187 |

Ceci n'est toutefois qu'un cas limite, et il est tout à fait fréquent de constater que l'atténuation de la parataxe, malgré son apparence bénigne, bouleverse la configuration syntaxique des unités qui composent l'énoncé, comme dans cet exemple où l'adjonction d'une préposition et d'un article, doublée de la suppression de la virgule, entraîne l'accession à la fonction syntaxique de ce qui était auparavant une apposition syncopée :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| - "Son corps flotte **dans un** ailleurs insaisissable" p.70 | - "Son corps flotte, ailleurs insaisissable" p.76 |

### 2.5.2. Suppressions

Il existe aussi une variante de ce type de manipulation que nous venons d'observer, avec la différence qu'elle opère par simple suppression lexicale. Là aussi le travail consiste à débarrasser l'énoncé de ou des unités qui le compromettent du point de vue syntaxique. Selon le contexte, la suppression peut

aller de la simple préposition au groupe de mots. Dans l'exemple qui va suivre, la disparition de la préposition "de" risque même de paraître comme une sorte d'hypercorrection, dans la mesure où seuls les puristes condamnent la juxtaposition de deux prépositions[1] :

-"***la rupture*** [d'] ***avec le réel***" (p.71/p.77).

Presque la même opération, mais sous une forme que l'on peut assimiler à une sorte d'apendicectomie, se répète dans l'exemple qui va suivre, où une séquence parfaitement conforme à la norme syntaxique se voit amputée d'un mot parfaitement intégré à l'ensemble, en l'occurrence un C.O.D en fin de phrase :

-"***les tatoueuses imperturbables continuent*** [l'œuvre]" (p.181/p.203).

Parallèlement à ces suppressions plus ou moins justifiées, nous constatons le retour répété de l'opération qui consiste à délester l'énoncé d'un adjectif, opération qui présente l'avantage d'atténuer la parataxe sans perturber le contenu, ex :

1)-"***Ils sont prêts à nous soutenir*** [actifs]" (p.80/p.88).

2)-"***Pour qu'intervienne*** [précoce] ***la salubre rupture***" (p.166/p.186).

3)-"***à l'intégrer*** [sociale]" (p.228/p.257).

4)-"***il ne menaçait pas*** [défiant] ***par le châtiment***" (p.106/p.117).

---

[1] Tout en attestant son utilisation par des écrivains, les grammairiens font remarquer sa disgrâce auprès des puristes depuis le XVIII$^{e}$ siècle. (cf. J-C Chevalier, C.Blanche-Benveniste, M.Arrivé & J.Peytard, **GRAMMAIRE DU FRANÇAIS CONTEMPORAIN** (1964, p. 395).

L'impropriété syntaxique dans les exemples 1-2-3 vient du fait d'une déviation morphologique, transformant en adjectif ce qui normalement aurait dû être un adverbe. Dans l'exemple 4, elle a pour origine la simple omission de la virgule liée à l'apposition.

Il est possible aussi que la suppression de l'adjectif obéisse à un désir d'affinement stylistique, luxe que l'auteur se permet d'ailleurs assez souvent dans cette entreprise de réécriture du roman, ex.:

-"***des parchemins*** [écrits] ***hiéroglyphiques***" (p.208/p.233).

Outre l'atténuation de la parataxe, l'élimination de cet adjectif sanctionne ce que la contiguïté des mots ***"parchemins", "écrits"*** et ***"hiéroglyphiques"*** entraîne comme effet de surenchère au niveau sémantique.

Par ailleurs, la suppression peut être beaucoup plus consistante pour s'étendre à tout un groupe de mots dont la présence n'est pas seulement cause de perturbation syntaxique mais aussi de brouillage de la lisibilité, ex. :

-"***jusqu'à ce que je me mis entier en elle*** [hors mouvement propres]" (p.54/p.60).

-"***intermittences des voiles*** [festivité colore] ***découvre***" (p.101/p.112).

-"***m'allier*** [par dessus soupçon] ***à l'archange***" (p.157/p.175)

-"***splendeurs*** [répétés effondrements] ***qui persistent à répercuter***" (p.118/p.131).

-"***Halfawîne*** [,c'est de fête,] ***habitée par les anciens jours***" (p.232/p.262).

### 2.5.3. Variations gratuites

Cependant, si l'apport de la modification sur le plan de la lisibilité est, selon les cas, plus ou moins important dans les exemples que nous venons de voir, il est par contre nul dans certains cas, où la retouche a l'apparence d'une "correction", dont la motivation échappe totalement au lecteur. Tel est le cas dans ces énoncés où l'auteur, indépendamment de toute contrainte syntaxique ou sémantique, se plaît à changer le pluriel en singulier et vice-versa, ex.:

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| - "son renfrognement et son obstination ridicule**s**" p.38<br>- "bateau et beauté vide**s**" p.210<br>- "la distinction et l'implication fertile" p.131 | - "son renfrognement et son obstination ridicule" p.41<br>- "bateau et beauté vide" p.236<br>-"la distinction et l'implication fertiles" p.146 |

Sur le plan syntaxique, il n'y pas de contrainte sur le nombre du deuxième terme de l'énumération : l'adjectif peut très bien se rapporter au premier et au deuxième nom ou au deuxième seulement, sans que cela paraisse comme une infraction à la règle. Probablement poussé par un désir de vicier le processus de normalisation de l'écriture, l'auteur, par de telles pratiques, n'a pas hésité ici à jouer à l'exhibition des failles dans le système normatif de la langue. Un autre

exemple va subir un traitement similaire :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| - "Et l'odeur de l'idole comme celle du breuvage demeur**ent** suspendues" p.101 | - "Et l'odeur de l'idole comme celle du breuvage demeure suspendue" p.111 |

L'incertitude vient ici de la conjonction "comme" qui en 1976 exprime la comparaison et en 1987 l'addition. Cependant, si le jeu sur le nombre a été dans tous ces exemples lié à la règle de l'accord, dont il a d'ailleurs révélé le caractère contingent, il n'en est pas de même dans d'autres énoncés où la mutation ne peut s'expliquer que par une sélection arbitraire qui ne laisse pas d'intriguer le lecteur, ex. :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| - "désignés par quelque signe caché" p.62<br>- "archive, regard" p.86<br>- "fleuve et montagne**s**" p.108 | - "désignés par quelques signes cachés" p.69<br>- "archives, regard" p.95<br>- "fleuve et montagne" p.120 |

### 2.5.4. Les formes verbales et la temporalité

La restructuration syntaxique prend une importance tout à fait particulière quand elle touche aux formes verbales. Etant admis que le verbe est le lieu de l'expression du temps, et compte tenu du fait que la parataxe repose dans **TALISMANO** dans une large mesure sur l'atemporalité, toute modification à ce niveau risque de se répercuter sur l'organisation esthétique du texte en général. Nous verrons en effet que la "révision" ne se limite pas uniquement à la langue, mais qu'elle met en jeu aussi, en révélant ainsi au grand jour son caractère expérimental, le travail effectué sur la temporalité narrative. Là aussi, selon les cas, les répercussions sont inégales et il est parfois même difficile d'en estimer la valeur de normalisation syntaxique, ex. :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| 1) "tant que les sept têtes de l'hydre ne sont d'un coup tranchées" p.24 | - "tant que les sept têtes de l'hydre ne soient d'un coup tranchées" p.25 |
| 2) "jamais Fès ne put soumettre les tribus, nord et sud, dès que s'arrangeait meurtrière escalade la montagne" p.104 | - "[...] dès que s'arrangerait [...]" p.115 |
| 3) "Imaginez les prolos [...] abandonnant..." p.132 | - "Imaginez les prolos [...] abandonner ..." p.147 |

Si dans l'exemple 3 la temporalité n'est pas en cause, puisque nous constatons la simple substitution d'un mode (le participe) à un autre (l'infinitif), la situation est tout autre dans les exemples 1 et 2, où il y a passage, avec un souci évident de la concordance des temps, du mode subjonctif au mode indicatif dans 1, et du conditionnel à l'indicatif dans 2. Dans les deux exemples, le changement du mode paraît relever d'une tendance à la régulation de la parataxe, mais ne perturbe nullement la temporalité.

Il arrive aussi que la forme verbale soit remise en cause, mais sans implication temporelle, comme dans les cas où la forme active transitive remplace la forme réflexive :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| - "la parole que perfore la lumière" p.224<br>- "à rêve et fantasme, le réel n’inscrit pas frontière" p.56 | - "la parole qui se perfore lumière" p.253<br>- "à rêve et fantasme, le réel ne s’inscrit pas frontière" p.61 |

Ceci est valable aussi pour un cas similaire où la normalisation s'obtient par le passage de la forme pronominale à la forme passive :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| - "ici la mère n’est pas jouée" p.193 | - "ici ne se joue mère" p.217 |

La transformation de la forme verbale intervient même à l'intérieur d'une forme a-temporelle, comme dans cet exemple où, indépendamment de toute urgence syntaxique, le participe présent va se substituer à l'infinitif :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| - "imaginez les prolos [...] abandonn**ant** ..." p.132 | - "imaginez les prolos [...] abandonner ..." p.147 |

Néanmoins, les changements les plus significatifs sur le plan syntaxique, vu leur répercussion sur l'esthétique générale du texte, sont ceux qui amorcent un retour à la temporalité. Ce retour peut n'être qu'esquissé, comme dans les cas où la modification se limite à la simple conversion d'une forme nominale en une forme verbale mais intemporelle, comme l'infinitif ou le participe ex. :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| - "à crier avant de se pâmer" p.160<br><br>- "écartant les stéréotypes" p.205 | - "à crier d’avant perte de connaissance" p.179<br>- "en démarcation par rapport aux stéréotypes" p.230 |

Mais le changement devient radical dans des énoncés où un participe ou un groupe nominal est abandonné au profit d'une forme verbale temporelle, ex. :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| 1) - "filles maquillées attendent..." p.52<br>2) - "étoiles qui dansent" p.158<br>3) - "travaille sourdement dans son propre vide" p.196 | - "filles maquillées en attente... " p.57<br>- "étoiles dansant" p.176<br>- " travail sourd dans son propre vide" p.220 |

Mis à part l'exemple 1, où le présent apparaît dans un contexte narratif mixte qui mêle le passé et le présent, la restructuration de la temporalité dans les deux autres exemples se fait en totale conformité avec le contexte, dans lequel la seule et unique marque de la temporalité se limite à un présent rare, dilué au milieu de formes neutres foisonnantes, en l'occurrence l'infinitif et le participe. Cet alignement sur le présent est constaté aussi dans un autre exemple, mais avec une contrainte d'un tout autre ordre, puisque cette fois-ci il ne s'agit pas seulement de la restauration de la temporalité, mais aussi d'une recherche pour le moins inattendue de la concordance des temps : dans une séquence narrative menée au présent, l'auteur supprime un passé simple dont la présence constituait auparavant une marque de turbulence narrative, sans doute trop visible, ce qui va justifier sa disparition :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| - "pendant que nombre de corps croient profiter de l'aube pour [...] dormir, les sorcières traversent..." p.191 | - [...] crurent profiter [...]" p.214 |

Toutefois, ceci n'exclue pas le contraire, puisque le présent, et pour les mêmes raisons, est converti en passé simple:

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| -"Fatima plonge**a** "p.165 | -"Fatima plonge" p.184 |

Ce goût subit pour la concordance des temps va d'ailleurs prendre une dimension de finesse quasi maniaque à travers des réajustements méticuleux touchant à l'expression de l'antériorité, ex.:

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| 1)-"Mais **c'eût été** de constance qu'une personnalité émergeât fière en ce milieu indolent" p.40 | -"Mais ce fût de constance [...] "p.44 |
| 2) - "si la surprise du corps suivi **n'avait** avorté mauvais choix" p.62 | -"si la surprise du corps suivi n'eut avorté [...]" p.69 |

Dans l'exemple 1, la transformation de l'imparfait du subjonctif en plus que parfait du subjonctif, lequel est propre à l'expression de l'éventualité passée, apporte plus de cohésion narrative dans la mesure où la séquence est racontée à l'imparfait. Quant à l'exemple 2, le fait d'opter pour le plus que parfait au détriment du passé antérieur, dans un contexte où la narration se fait à l'imparfait, permet d'affiner l'expression de l'antériorité.

A travers ces cas d'atténuation de la parataxe, ne serait-il pas plus juste de voir qu'au delà du fait qu'ils infléchissent l'écriture vers la norme, ils révèlent aussi et surtout l'ampleur de cette esthétique qui a osé l'irrégularité avant de l'annuler dans un deuxième temps ? Les interventions de l'écrivain dont nous venons de rendre compte, plus spécialement celles qui remettent en jeu le système temporel de la narration, ne manquent pas d'avoir quelque chose de spectaculaire, qu'accentue leur rareté dans une narration généralement dominée par les formes intemporelles. Ces indices scripturaux de la révision de **TALISMANO** ne peuvent passer inaperçus dans un texte qui, malgré tout le travail de réécriture, réaffirme encore sa résistance à la règle syntaxique.

### 3. Le lexique

#### 3.1. Remarques générales

En règle générale, la révision du lexique s'est faite dans un souci évident

de simplification et de dépouillement de la formule, ce qui, s'agissant d'un texte réputé hermétique, ne manque pas d'intérêt. Le nombre de modifications et leur diversité, nous le verrons, témoignent de l'effort consenti dans ce sens. Néanmoins, à l'instar de ce qui a été observé au niveau de la syntaxe, la révision lexicale est loin d'être la simple exigence de ce qu'on serait tenté d'appeler innocemment une sorte de compromis de lecture, car même si l'énoncé devient au premier abord plus lisible, il n'en soulève pas moins une question, dont on mesure l'importance sémantique et stylistique, et qui reste liée à la nature même de l'opération : la substitution, qu'un Roman Jackobson considère à juste titre comme le pilier de l'écriture poétique. Cette substitution va se doubler d'une autre opération dont les conséquences sont tout aussi importantes, et dans laquelle il ne faut pas voir uniquement de l'auto-censure : la suppression. L'examen des différents types de suppression et/ou substitution nous donnera une idée plus exacte des répercussions esthétiques, poétiques et même thématiques sur l'ensemble du roman.

### 3.2. Suppressions répétées

Très souvent, nous constatons que la suppression tend à traquer le même mot ou parfois une certaine catégorie de lexique. A cause de cette fréquence, cette opération révèle une insistance et même tout un programme de réécriture. C'est ainsi que le mot le plus anodin, et à partir du moment où il est sujet à des

suppressions persistantes, acquiert une importance insoupçonnée, car la place vide qu'il laisse ne peut prétendre à une légitimité sur le plan linguistique que si elle révèle son statut antérieur de pur excès lexical et linguistique.

### 3.2.1. Mots grammaticaux

#### 3.2.1.1. "Même"

Tel est le cas du mot *"même"*, abondamment présent, à la fois comme adjectif et comme adverbe, avant d'être sujet à une épuration quasi systématique, 17 suppressions au total, dont nous essaierons de voir les raisons à travers les différents cas dégagés.

##### 3.2.1.1.1. Adjectif en position antéposée

1)-"***le*** [même] ***monde de lumière***" (p.188/p.210)

2)-"***la référence au*** [même] ***nom***" (p.237/p.268)

Selon la grammaire, "même" adjectif, dans cette position antéposée, exprime ***"l'identité ou la ressemblance d'au moins deux objets"*** (J.C. Chevalier, C. Blanche-Benveniste, M. Arrivé et al., 1964, p. 275). En partant de cette règle, et en prenant en considération le fait que "même" est défini par la grammaire comme un ***"déterminatif de l'identité"*** (Idem. p. 275), il nous faudra choisir

entre deux explications à cette double suppression : l'une syntaxique, que nous écartons d'emblée, car "même" est en harmonie avec le reste de la phrase ; l'autre, que nous appellerons sémantique, et qui nous paraît une justification valable à cet effacement. En termes plus clairs, la syntaxe n'étant pas en jeu ici, c'est le contenu qui a été modifié par la suppression, entraînant justement la disparition de ce qui, sur le plan de la philosophie et de la théologie islamique, peut paraître inadmissible, à savoir le fait que le *"Nom"* et le "*monde de lumière"* sont uniques et ne peuvent être soumis à un rapport d'identité avec d'autres concepts du même ordre. La disparition de "même" signale quelque chose que, n'eût été l'incroyance notoire de l'auteur, nous serions tenté d'appeler un retour de l'orthodoxie. Il semble toutefois que ce qui est indiqué ici, c'est une nouvelle stratégie discursive qui cherche à évacuer la nuance polémique que la construction syntaxique initiale ne peut s'empêcher de provoquer.

#### 3.2.1.1.2. Adjectif en position postposée

1)-"***au cœur*** [même] ***de la ville***" p.118/p.131

2)-"***la teneur*** [même] ***des proverbes***" p.121/p.134

3)-"***l'instrument*** [même]" p.126/p.140

4)-"***l'écusson*** [même] ***de Rome***" p.161/p.180

5)-"***au fond*** [même] ***de leurs antres***" p.162/p.181

6)-"***le principe*** [même] ***de l'amour***" p.218/p.246

7)-"***au sein de la ville même***" p.235/p.266

Ici encore, l'enjeu syntaxique est absent. Ni la présence ni l'absence de "même" ne peuvent entraîner de perturbation syntaxique. Mais, en partant de la règle grammaticale selon laquelle la post-position de "même" désigne ***"l'identité de la chose dont on parle"*** (Ibid. p. 275), il nous faut conclure au critère esthético-sémantique. En d'autres termes, c'est encore une fois le thème de l'identité qui est impliqué ici, puisque la suppression de "même" emporte automatiquement avec elle cette nuance d'insistance sur l'identité de la chose. Sur le plan esthétique, nous notons ici un autre exemple de cette recherche de dépouillement de tout ce qui encombre l'écriture. Il convient de signaler à ce propos que le thème de l'identité, tel qu'il est impliqué ici par la grammaire, sera, nous le verrons par la suite, soumis à une profonde révision à travers justement le réaménagement lexical. Retenons, pour l'instant, comment la disparition de "même" installe, dans les exemples sus-mentionnés, une nette distanciation par rapport à l'expression de l'identité. Dans une certaine mesure, nous sommes confrontés ici à l'installation d'un dispositif de mise en sourdine des marques scripturales de l'identité, dont par ailleurs nous aurons une confirmation plus tranchée à travers d'autres opérations de révision touchant au lexique.

#### 3.2.1.1.3. "même" adverbe

1) "***récitant la Genèse en en araméen*** [même]" p.84/p.93

2) "***de la désespérance et du saccage*** [même]" p.189/p.212

3) "***Soyez voyants dans la veille*** [même]" p.206/p.231

4) "***on leur permet*** [même] ***de suivre***" p.227/p.257

5) "***ne sont pas*** [même] ***perdus***" p.221/p.259

6) "***nous n'en représentons pas*** [même] ***l'envers***" p.230/p.259

7) "***il promet*** [même] ***clémence***" p.231/p.261

La fonction du mot supprimé est ici différente, mais les enjeux sont similaires. Si "même" adverbe exprime dans ce cas *"**aussi, de plus**"* (Ibid. p. 275), c'est encore à la disparition de la nuance de surenchère et de confirmation que nous assistons ici. C'est ainsi que la sobriété acquise ne se traduit ni par une détérioration syntaxique, ni non plus par une quelconque amélioration.

#### 3.2.1.2. "Là"

Un autre mot grammatical fait l'objet d'une suppression presque systématique, c'est l'adverbe de lieu "là". Sur les 13 fois où il a été banni, nous notons qu'il est 12 fois accompagné de l'adverbe "où", et une fois de l'adverbe "derrière". Il est probable alors que sa disparition trouve une explication dans le fait qu'il représente un excédent syntaxique par rapport à un autre adverbe de lieu déjà présent ("où", "derrière"). Ce mot, dont l'emploi excessif était conforme à l'esthétique de la première édition, est ici traqué non seulement pour des raisons de rigueur syntaxique ou d'affinement stylistique, mais aussi, nous semble-t-il,

pour des raisons thématiques, liées à l'expression de l'espace. Si le travail sur la syntaxe avait des incidences directes sur l'expression de la temporalité, celui qui touche au lexique s'explique en partie par des dispositions nouvelles concernant l'espace et les repères topographiques à valeur identitaire réelle ou symbolique. C'est ainsi que "là" disparaît systématiquement chaque fois que, précédé d'un nom de lieu, il introduit une proposition circonstancielle de lieu, comme si l'auteur voulait effacer cette nuance d'insistance par répétition de termes se rapportant au même espace, ex. :

1) "***du côté de la Hafsia*** [là] ***où s'étendait une partie du ghetto juif***" p.43/p.47

2) "***La Porta Pia :*** [là] ***où j'ai sangloté un soir***" p.94/p.104

3) "[là] ***où s'organise l'espace du minoritaire***" p.95/p.105

4) "***la salle de prière,*** [là] ***où nous finissons***" p.99/p.110

5) "[là] ***où les symboles éparpillés désignent la dissémination d'un pouvoir...***" p.161/p.179

6) "***ce lycée - caserne*** [...], [là] ***où la parole inventait l'acte***" p.174/p.194

### 3.2.2. Formes lexicales

A la différence de ces deux mots grammaticaux, les suppressions répétées portant sur les mots lexicaux est compensée par la substitution. Il n'y a donc pas ici de blanc syntaxique ou sémantique, mais, comme dans tout travail de sélection - au sens jackobsonien du terme - nous assistons à un déplacement

sémantique. On mesure l'importance de telles interventions sur la lisibilité du texte, car elles risquent tout aussi bien de compliquer que d'améliorer la réception de l'énoncé touché. La réécriture va se servir de cet instrument à double tranchant avec d'ailleurs, nous aurons l'occasion de le constater, une malicieuse virtuosité.

### 3.2.2.1. Paronymie et déviation morphologique

Une part de ce travail est en quelque sorte déjà programmée par l'auteur qui, en 1976, se plaisait à parler de la transformation du manuscrit en texte tapé, avec ce que cette transformation peut occasionner de "dégâts" typographiques qu'il n'hésite pas à intégrer dans sa poétique :

> ***"suivre le cours légèrement déformable de l'écriture par Hermès média 3 qui résiste parfois à l'analogie calligraphique [...], à taper ce texte à partir d'un écrit à la main qui le précède mais qui change en passant d'une musique à une autre"*** (p.192).

Or c'est la deuxième édition qui va révéler de manière concrète, à travers tout un travail de remodelage morphologique et lexicographique, les moments ludiques de cette transcription - transformation du texte.

Ainsi, l'une des figures de cette poétique de l'erreur et de la dyslexie qui va être révélée est la paronymie, ex : ***"pan"*** / "ban" (p.12/p.10 ; p.142/p.158) ; ***"perpétuer"*** / "perpétrer" (p.36/p.39 ; p.111/p.123 ; p.212/p.239 ; p.213/p.240 ; p.215/p.242) ; ***"priser"***/ "puiser" (p.178/p.199) ; **"scruter"**/ "structurer" (p.197/p.221) ; ***"nombrer"*** / "nombriliser" (p.178/p.199) , ***"éjecté"*** / "déjecté"

(p.212/p.238).

Incontestablement, la substitution force l'obstruction sémantique provoquée par "l'erreur", que nous pourrions ainsi assimiler à une sorte de sabotage poétique de la transcription. Ces exemples montrent donc comment l'hermétisme peut parfois résulter d'une simple déviation morphologique du mot, procédé ludique dont l'auteur est particulièrement friand, mais qui, à l'exemple de la parataxe, sera soumis à un délestage assez remarquable.

#### 3.2.2.2. Mots à contenu sémantique imprécis

Toutefois, nous constatons que pour la même raison, à savoir l'amélioration de la réception, des mots vont être remplacés par d'autres qui n'ont avec eux aucune parenté morphologique, ni même parfois sémantique.

Il y a d'abord des mots à contenu sémantique imprécis, dont l'élimination semble dictée par une recherche de la simplification de la formule. Tel est le cas du verbe ***"articuler"*** qui, chaque fois va être remplacé par un verbe différent, preuve donc que sa présence était auparavant un facteur d'hermétisme. Comme le montrent les énoncés relevés, aucun des quatre verbes substitués n'est le synonyme de l'autre :

-"des normes propres à ***assembler*** la protection de la fertilité des échanges" (p.23/p.24).

-"continuité ***contenant*** les poussées quotidiennes" (p.45/p.49).

-"A ***survivre*** épatant" (p.81/p.88)

-"savoir à ***approcher***" (p.131/p.146)

Ceci est valable aussi pour des verbes dont le contenu est évident, mais dont l'emploi rend l'énoncé plutôt imprécis, comme ***"centraliser"***, supprimé deux fois, dans des énoncés où visiblement il n'exprime pas la même chose. Il est ainsi remplacé par ***"capter"*** (p.161/p.180), et ***"dépenser"*** (p.176/p.197).

Le même traitement est réservé au nom ***"instance"***, qui sera remplacé par deux noms différents :

- "la ***relance*** économique" (p.124/p.138)

- "écrivant dans un ***lieu*** séparé de sa convention" (p.126/p.140).

Il arrive que même des mots moins vagues ou appartenant à un lexique déterminé soient éliminés au profit d'autres n'ayant aucune parenté sémantique avec eux. C'est le cas du terme philosophique ***"dialectique"*** :

- ***"réserve*** féminine" (p.54/p.60),

et de son dérivé ***"dialectisé"*** :

- "corps ***divisé***" (p.244/p.277) ;
- du verbe ***"reconduire"*** (forme participiale) ;
- "chrétien ***"nourrissant"*** pitié" (p.113/p.126), et de son dérivé ***"reconducteur"*** ;
- "pleurnichard, ***conservateur"*** (p.26/p.27) ;
- du nom ***"pôle"*** qui, sur les trois suppressions que nous avons constatées, n'est remplacé qu'une fois :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| - "l'espace de la dissémination" p.97 | - "l'espace du pôle de la dissémination" p.106 |
| - "l'autre compagnon" p.157 | - "l'autre ami, second pôle" p.175 |
| - "entouré des deux témoins" p.157 | - "à être entouré des deux pôles" p.174 |

- et de ***"pluralité"***, une première fois remplacé par ***"plusieurs"*** (p.185/p.207), et une deuxième fois par une forme au pluriel (p.193/ p.216).

### 3.2.2.3. Restauration morphologique et mots en disgrâce

L'opération la moins coûteuse dans ce domaine est celle qui consiste en une sorte de restauration morphologique du mot. Le mot reste le même, mais avec moins d'affectation morphologique, ce qui, esthétiquement parlant, représente un retour à une écriture plus dépouillée, entraînant une certaine amélioration de la réception. C'est là, nous semble-t-il, une des formes d'intervention les plus significatives sur l'écriture et qui, à la différence des mutations paronymiques précédemment constatées, ne semble aucunement relever d'une intention ludique.

Une forme adjectivale se convertit en nom ou en groupe nominal, ex. :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| - "corps [..] **en jouissance**" p.200<br>- " percée de **musée**" p.219<br>- "la lumière **de la lune**" p.224<br>- " terrasse **allumée par la lune**" p.97 | - "corps [...], jouissifs" p.224<br>- "percée muséale" p.247<br>- "la lumière lunaire" p.253<br>- "terrasse enlunée" p.103 |

Sur ces quatre exemples, deux contiennent des adjectifs découlant d'une dérivation irrégulière ("muséale" et "enlunée"), puisque non répertoriée par le dictionnaire. A travers cette transformation, c'est l'excès néologique qui est sanctionné. A noter que l'adjectif "jouissif" sera banni une deuxième fois au profit de ***"jubilant"***, qui parait présenter une parenté sémantique avec lui. Comme dans les autres cas, la suppression répétée semble signaler une mise en disgrâce d'un certain lexique.

Certains mots, dont la morphologie paraît moins familière ou même irrégulière vont céder la place à d'autres plus simples et plus immédiats. On trouve alors des verbes : ***"ordonner"*** / "ordonnancer" (p.73/p.79) ; ***"décrire"***/ "(d)écrire" (p.219/p.246) ; ***"paratger"***/"départager" (p.213/p.240) ; "***précède***"/ "antécède" (p.124/p.138 ; p.190/p.212) ; ***"disparaît"*** / "s'effiloche" (p.150/p.167), ***"morcelé"*** / "parcellarise" (p.161/p.179).

Le verbe "rentabiliser", deux fois banni, est remplacé par le verbe "***féconder***", assez proche sémantiquement (p.56/p.62), et dans un deuxième temps par l'adjectif ***"efficace"*** (p.38/p.41).

Des noms à forme adjectivale sont transformés en substantifs : ***"rite"*** /"rituel" (p.62/p.68 ; p.156/p.174) ; ***"instincts"*** / "refoulés" (p.211/p.237). A noter que l'adjectif "refoulé", dont on sait qu'il appartient à la terminologie psychanalytique, sera remplacé par l'adjectif ***"dissimulé"***, beaucoup plus neutre (p.111/p.123), alors qu'auparavant il a été remplacé par ***"déclaré"*** (p.88/p.97), adjectif dont le moins qu'on puisse dire est qu'il est son antonyme. Parallèlement, le verbe "refouler" cède à son tour la place à ***"anesthésier"*** (p.131/p.146), lequel visiblement n'est pas un synonyme.

Pour des raisons de précision terminologique, un adjectif est remplacé par un autre avec lequel il partage la même étymologie, ex : "***phonétique***" qui remplace "phonique" à deux reprises (p.194/p.218 et p.195/p.218), et "***éjecté***" qui se substitue à "déjecté" (p.212/p.238).

Certains substantifs aussi font l'objet d'un traitement similaire, avec cette différence que les formes éliminées présentent parfois des structures savantes, techniques ou néologiques : ***"signal"*** / "signifiance" (p.31/p.33), ***"bruit"*** / "bruitage" (p.125/p.139) et "bruyance" (p.64/p.71), ***"portrait"*** / "portraiture" (p.55/p.60), ***"roulement"*** / "roulades" (p.35/p.38), ***"son"*** / "phone" (p.195/p.218), ***"question"*** / "questionnement" (p.53/p.59). Ces deux derniers mots font l'objet d'autres suppressions, mais avec une manière de procéder qui est différente, puisque pour "roulade" le substitut est un participe présent (***"frémissant*** des fesses" (p.47/p.51)), et pour "questionnement" un autre substantif, sémantiquement proche, mais sans aucune parenté morphologique, et

ce à deux reprises (***"interrogation"*** (p.104/p.114 ; p.166/p.185)). Par ailleurs, l'élimination de "bruyance" ne peut pas s'expliquer uniquement par une exigence de clarté et de lisibilité, mais paraît relever d'une disgrâce généralisée à d'autre formes forgées en **-ance**, comme "signifiance", précédemment constaté, "prestance", remplacé par ***"prestation"*** (p.157/p.174), "mouvance" remplacée par ***"mouvement"*** (p.54/p.60), "incessance" par ***"incessante"*** (p.95/p.105), "discordance" par ***"désaccord***" (p.171/p.192), "souvenance" par ***"souvenir***" (p.201/p.225) et enfin "pénétrance" par ***"pénétration"*** (p.117/p.130) et ***"copulation"*** (p.148/p.165).

C'est sans doute aussi le critère morphologique qui est à l'origine de la disparition d'un mot à structure savante, mais au contenu vague, comme "socialité", pour être remplacé par ***"culture"*** (p.194/p.218), dont le sens est plus évident et qui, à l'exemple de beaucoup de mots-substituts, étonne par son caractère inattendu.[1] Rappelons à ce propos que le verbe "socialiser", sans doute pour les mêmes raisons, a été lui aussi éliminé au profit de ***"généraliser"*** (p.20/p.21).

Ailleurs, c'est plutôt le critère sémantique qui intervient, et la disparition

---

[1] Très souvent, la morphologie du mot le prédispose à l'élimination. Nous l'avons constaté à propos des mots en -ance, et ici à propos des mots en -ité : "temporalité (p.110/p.122 et p.115/p.128), "virilité" (p.117/p.130), "festivité" (p.101/p.112), "normalité" (p.20/p.21), "gestualité" (p.125/p.139), "ancienneté" (p.109/p.121). Toutefois, on note deux exceptions, celles de "banalité" qui remplace "banalisation" (p.64/p.71), et de "marginalité" qui se substitue à "marginalisation" (p.150/p.167).

du mot entraîne l'effacement d'une nuance péjorative jugée peut-être encombrante ou indiscrètement polémique, ex : "bureaucrate", remplacé par ***"scribe"*** (p.194/p.218) et par ***"mokhazni"*** (p.224/p.252), et l'adjectif "bureaucratique" par le complément de nom ***"de fonctionnaire"*** (p.79/p.86).

Moins explicables sont les suppressions répétées d'un mot ne présentant ni irrégularité morphologique ni complexité de sens, comme c'est le cas du mot "problématique", devenu indésirable, et qui sera remplacé par ***"question"*** (p.110/p.122 ; p.155/p.173), ou tout simplement écarté (p.224/p.253).

#### 3.2.2.4. Annulation de l'excès néologique

Ainsi, nous constatons que la morphologie du lexique occupe une place prépondérante dans la révision du texte. Presque chaque intervention apporte plus d'aisance et de facilité à l'énoncé. Une recherche de l'efficacité est sûrement à l'origine de ce travail, mais il ne faut pas oublier pour autant la dimension esthétique que l'auteur tend à inscrire dans le moindre détail. N'est-il pas significatif à ce propos de voir qu'une grande quantité de néologismes et mots forgés ou rares, ceux-là même qui avaient apporté leur saveur de mystère et d'excès à la première édition, va être systématiquement effacée du texte ? L'impact d'une telle opération sur l'écriture est à la mesure de l'ampleur du lexique sacrifié : nous avons dénombré pas moins d'une cinquantaine d'unités

lexicales. Indéniablement, cette vidange lexicographique, dont ceci n'est qu'un échantillon, apporte un souffle nouveau à l'écriture de **TALISMANO.** Le corpus en question se répartit entre adjectifs, substantifs et verbes, dont nous essayerons de décrire la mutation à travers les cas de substitution.

#### 3.2.2.4.1. Les substantifs

Ils sont au nombre de neuf, dont un qui se répète deux fois. Le mécanisme de substitution n'est pas régi par une règle unique. Ainsi, le mot supprimé peut disparaître totalement sans laisser de trace, c'est le cas de "dérection" remplacé par ***"dégonflement"*** (p.203/p.227), de "stambuli" qui est remplacé par ***"fez"*** (p.230/p.260), d'"intase" (p.195/p.219) et d'"érothèque" (p.204/p.229) qui ne sont remplacés par aucun mot. Le reste des substantifs éliminés va revenir mais seulement au prix d'une régularisation morphologique. C'est le cas des mots suivants : "ré(ex)créments" (p.63) / ***"excréments"*** (p.57), "surgie" (p.66) / "surgissement" (p.60), "basculade" (p.87) /***"bascule"*** (p.79), "bruyance" (p.71)/ ***"bruit"*** (p.64), "tapuscrit" (p.215) /***"texte tapé"*** (p.192). Deux néologismes vont cependant faire l'objet d'une manipulation à part : "pénétrance", d'abord remplacé par ***"pénétration"*** (p.117/p.130), puis par ***"copulation"*** (p.148/p.165), et "géognoste" qui revient sous la forme d'un autre néologisme : ***"géognosiste"*** (p.150/p.167).

### 3.2.2.4.2. Les verbes

Sur la vingtaine de verbes à structure néologique que nous avons dénombrée - dont deux apparaissent deux fois ("antécéder" et "parcellariser") - huit vont subir la même règle que celle précédemment constatée à propos des substantifs, à savoir que le processus de substitution va se faire par référence au radical. Autrement dit, le verbe éliminé va céder la place soit à un autre verbe, soit à une structure verbale, nominale ou même adjectivale, dans laquelle apparaît le radical :

- **verbe --> verbe** : "parcellarise" / "***parcellise***" (p.57/p.64), "maximaliser" / ***"maximiser"*** (p.96/p.106), "nombriliser" / ***"nombrer"*** (p.178/p.199).

- **verbe --> groupe nominal**, **groupe verbal ou adjectif** : "enspermer" / ***"maculer de sperme"*** (p.43/p.47), "volûter" / ***"volûtes de..."*** (p.117/p.130), "entumulte" / ***"diffuse son tumulte"*** (p.146/p.163), "reptilisent" / ***"mettent en reptation"*** (p.162/p.181), "antérioriser" / ***"antérieure à..."*** (p.195/p.219), "violeter" / ***"visage violet"*** (p.197/p.221), "s'hystériser" / ***"hystérique"*** (p.165/p.184), "flûtant" / ***"soufflant dans sa flûte"*** (p.197/p.220).

Les autres verbes vont être soit éliminés sans aucune substitution, c'est le cas de "beurker" (p.43/p.47) et de "marasmer" (p.157/p.175) ; soit remplacés par des équivalents sémantiques , comme "déterritorialiser" / ***"exiler"*** (p.60/p.66), "s'envaguer" / ***"déferler"*** (p.71/p.77), "permaner" / ***"perenniser"*** (p.111/p.123),

"monumentaliser" / ***"agrandir"*** (p.124/p.137), "se déconcerner"/ ***"se détacher"***[1] (p.171/p.191), "entorcher"/ ***"mettre le feu"*** (p.236/p.267). A signaler que si la suppression répétée de "antécéder" donne à deux reprises le même verbe (***"précéder"*** (p.124/p.138 et p.190/p.212)), celle de "parcellariser" engendre deux substituts : le premier, ***"parcellise"***, (p.57/p.64) est obtenu par simple réduction morphologique, tandis que le deuxième, ***"diviser",*** est un verbe différent par sa forme mais proche par le sens (p.73/p.79). Une note un peu originale est apportée à ce dispositif que nous venons d'observer, c'est celle qui consiste à remplacer le néologisme "nombriliser" par l'archaïsme ***"nombrer"***.

#### 3.2.2.4.3. Les adjectifs

Plus nombreux (un peu plus d'une vingtaine), ils donnent une idée encore plus claire de la liberté que l'écrivain a prise avec la langue. Leur abandon, comme celui des substantifs et des verbes du même genre, plaide pour une normalisation de l'écriture. Le corpus et les manipulations dont il a été l'objet présentent un certain nombre de caractéristiques qu'il serait intéressant de signaler.

Nous constatons ainsi que certains adjectifs sont obtenus à partir de noms

---

[1] Là aussi le critère morphologique joue à fond dans l'élimination de certains verbes obtenus grâce au préfixe "dé-". C'est le cas de "déterritorialiser", "se déconcerner", "(se départager", "se déverser" et"(d) écrire".

étrangers, comme "kémalisé" (par référence à Kémal Ataturk, le fondateur de la nation turque moderne), qui sera traduit métonymiquement si l'on peut dire par l'adjectif ***"moderne"*** (p.49/p.54) ; "enhennées", auquel se substituera le groupe adjectif plus complément d'adjectif dans lequel apparaît le nom arabe d'où dérive l'adjectif supprimé ***"enduites de hénné"*** (p.90/p.99) , "œdipal", qui sera remplacé par le complément de nom ***"d'Œdipe"***[1] (p.67/p.187).

Une deuxième catégorie d'adjectifs, ayant à charge d'exprimer d'une manière sophistiquée certaines couleurs, comme pour marquer une nuance rare, va disparaître au profit d'adjectifs de couleur conventionnels. Tel est le cas de "rosies" / ***"roses"*** (p.47/p.51) et "bleutées" : ***"bleues"***[2] (p.76/p.83).

Une autre catégorie, la plus importante, est composée d'adjectifs dérivés de mots français (noms, adjectifs et verbes). Son élimination se fera selon le principe de la récupération morphologique :

- **Adjectif --> adjectif** : "égotisé" / ***"égotique"*** (p.58/p.64) ; "prépascale" /

---

[1] **LE SUPPLEMENT DU DICTIONNAIRE ROBERT** mentionne l'adjectif "œdipien".

[2] Parallèlement, un autre adjectif de couleur sera soumis au même type de redressement morphologique, avec la différence que cette fois-ci la structure éliminée n'a rien d'irrégulier : il s'agit de "rouge" qui remplace "rougi" à deux reprises (p.197/p.221 et p.202/p.226). Manifestement, c'est la forme participiale de l'adjectif qui semble en disgrâce ici.

***"pascale"*** (p.198/p.222); "uniformisatrice" / ***"uniforme"***[1] (p.103/p.113) ; "ruineux" / ***"ruinés"***[2] (p.146/p.163).

- **Adjectif --> groupe verbal et/ou prépositionnel** : "coïtal" / "***du coït***"[3] (p.61/p.68) ; "chicotées" / ***"aux chicots"*** (p.76/p.83), "enlunée" / ***"allumée par la lune"*** (p.94/p.103) ; "engrappées" / ***"en grappes"*** (p.97/p.107) ; "muséïfié,"/ ***"de musée"*** (p.114/p.127; "ouatée" / ***"d'août"*** (p.155/p.173) ; "caserneux" / ***"où casernent"*** (p.162/p.181) ; "rutales" / ***"en rut"*** (p.203/p.227); "musérale"/***"de musée"*** (p.219/p.247).

Enfin, une dernière catégorie d'adjectifs jugée peut-être irrécupérable, sera tout simplement sacrifiée , soit au moyen de la suppression pure et simple, comme "orientalisé" (p.113/p.126), "transcriptive" (p.125/p.139), "apesantée" (p.203/p.227), "aparentale" (p.244/p.276) ; soit au moyen de la substitution radicale, dans laquelle il faudrait voir une véritable traduction, comme "acoïtale" /***"chaste"*** (p.50/p.55), ***"imprécise"*** / "impressive" (p.118/p.131), "orgasmés"/

---

[1] Le **SUPPLEMENT DU DICTIONNAIRE ROBERT** signale "uniformiser", "uniformité", "uniformément", "uniformisation", mais pas l'adjectif "uniformisateur".

[2] L'adjectif "ruineux" est défini par le **ROBERT** comme étant un archaïsme.

[3] Ailleurs, c'est au tour du nom "coït" d'être banni, pour être remplacé par un terme un peu plus feutré : "noces" (p.160/p.179); tandis que "coïtération", à structure néologique, a été conservé (p.216/p.244).

***"jouis par le corps"*** (p.57/p.63) et "empochés" / ***"cantonnés"***[1] (p.88/p.97).

En règle générale, nous voyons que l'élimination de ce registre lexical a été menée selon des principes dans l'ensemble assez cohérents. Le prétexte qui a conduit à ce réaménagement scriptural semble bien, comme nous l'avons indiqué au début, un désir d'améliorer la communication avec le lecteur. Cette concession ne se fera cependant pas sans caprice, puisque dans un certain nombre de cas la suppression du néologisme ou du xénisme reste sans effet dans la mesure où la substitution va introduire d'autres mots de même nature. C'est le cas par exemple de "fez" qui remplace "stambuli", mot tout aussi exotique, même s'il présente l'avantage de figurer dans le dictionnaire. Même chose aussi pour le néologisme "nombriliser" qui cède la place à l'archaïsme "nombrer". Et que dire de ces termes dont nous avons vu les multiples avatars chaque fois qu'ils sont supprimés? C'est dire que l'opération métalinguistique équationnelle n'a pas été une règle immuable, et que le travail de la variante tient à marquer sa distance vis à vis de ce nouveau contrat avec le lecteur.

---

[1] Nous avons ici un cas particulier de néologisme, celui qu'on appelle le néologisme de sens, puisque le mot "empoché" existe, mais est ici employé dans un sens qui n'a rien à voir avec son acception ordinaire.

### 3.3. Atténuation de l'hermétisme

#### 3.3.1. La suppression/substitution

Comme nous l'avons prévu, le fait d'entreprendre cette révision du roman implique qu'un effort considérable sera consenti pour améliorer la lisibilité. Même si ce travail n'est pas systématiquement généralisé à l'ensemble des éléments textuels fonctionnant comme des facteurs d'hermétisme, il n'en demeure pas moins qu'il va révéler, par les transformations et les suppressions mises en œuvre, un éventail assez représentatif des procédés d'écriture qui perturbent le sens. Ces procédés, comme beaucoup d'autres que nous aurons l'occasion d'observer, sont donc atténués, quand ils ne sont pas tout simplement annulés. Nul doute que le lecteur va tirer avantage d'une telle transformation, du fait que la réduction et l'élimination des points d'achoppement donne plus de fluidité à la machine de la lecture.

##### 3.3.1.1. Le xénisme

Différentes manipulations ont été constatées, et nous commencerons par la plus évidente, celle qui touche au xénisme. A ce propos, nous avons dénombré quelques 18 cas de neutralisation de l'effet hermétique des mots étrangers, et ce

par plusieurs moyens.

#### 3.3.1.1.1. La substitution

Dans ce cas, le xénisme est écarté au profit d'un mot français ou d'une formule traductive, ex : ***"caprice"*** / "capriccio" (p.51/p.57), ***"sectes"*** / "turuq" (p.103/p.114), ***"le retour aux sources"*** /"salafisme" (p.104/p.115), ***"des sources du droit"***/"de usûls" (p.104/p.115), ***"veuve"*** / "hajjala" (p.148/p.165), ***"coupole***"/"qubba" (p.153/p.171), ***"herbe"***/"takrûrî" (p.154/p.172), ***"douceurs"*** /"dolce" (p.158/p.176), ***"atelier"***/"bottega"[1] (p.180/p.201).

#### 3.3.1.1.2. La réhabilitation morphologique

Le xénisme ne disparaît pas, mais revient sous une forme plus familière du point de vue linguistique, ex ***"alaouite"*** / "alawî" (p.118/p.132).

#### 3.3.1.1.3. La réduction du babélisme

Sont concernés les cas où des mots de langues différentes, généralement

[1] Paradoxalement, il peut arriver que cette tendance soit récusée. C'est ce qui se voit dans cet exemple où l'apposition traductive a été entièrement éliminée : "Maydâm al-'Ataba al-Khadra [place du seuil vert], ex -place Muhammad 'Ali" (p.233/p.263).

des noms propres désignant une personne ou un lieu, sont juxtaposés, ex. ***"Paul des Oiseaux"*** / "Paolo des Oiseaux" (p.114/p.127), ***"Hammam Dhab"*** / "Hammam d'Oro" (p.199/p.223), ***"Rio de Oro, Saguia Hamra"*** / "Wâdi d'Oro, Saguia Roja" (p.242/p.274).

#### 3.3.1.1.4. La suppression

N'ayant sans doute qu'une présence jugée répétitive et poétiquement inefficace, le xénisme est alors condamné à disparaître, ex: ***"de l'Etat"*** / "du makhzen, de l'Etat" (p.230/p.259), ***"la musique visqueuse***" / "la musique visqueuse, egyptian delices" (p.234/p.265).

### 3.3.1.2. La transformation syntaxique

Un autre procédé de neutralisation de l'hermétisme sera celui qui consiste en une transformation de la construction syntaxique de l'énoncé, pouvant entraîner aussi un changement lexical. Nous avons relevé une vingtaine de cas, dont nous citerons quelques exemples :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| -"l'intervention nubienne sur le vagin qui [...] généralise le manque, mort à donner au désir sur le chemin de la norme" p.20. | - "l'intervention nubienne sur le vagin [...] socialise le manque inventé mort à donner au désir sur le chemin de sa normalité" p.21 |
| - "sortie des tolbas vindicatifs, étudiants dans les ruelles" p.104 | - " sortie des tolbas vindicatifs, à occuper les ruelles"[1] p.114 |
| - "le texte, passé de prose à vers mélopée à suivre en son rythme discontinu" p.181 | - "le texte, mélopée à suivre phrase par phrase le rythme discontinu et de prime écoute inamovible de la musique" p.202 |
| - " femme nue, œil comme de génisse" p.205 | - "femme nue, œil taille à vue de génisse " p.231 |

Sur des énoncés plus courts, l'élimination d'une partie, mot ou groupe de mots, peut avoir un effet quasi magique sur la lisibilité. C'est là aussi l'un des aspects de cette esthétique de l'excès et de la gratuité qui se voit ici sinon annulé, du moins atténué. Plus d'une trentaine d'interventions de ce genre ont été constatées, dont nous citerons quelques exemples :

---

[1] Dans cet exemple en particulier, le changement est doublement bénéfique : sur le plan syntaxique, avec la disparition de la structure "à + infinitif" ; sur le plan sémantique, avec l'adjonction du mot "étudiants" , traduction du mot arabe "tolba".

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| - "intermittence des voiles, découvre" p.101<br>-"incandescences qui reconstituaient l'enfer" p.105<br>- "l'illusion de la supériorité" p.112<br>- "à mordre sur le marché de Saint Pierre" p.193 | -"intermittence des voiles, festivité colore, découvre" p.112<br>-"incandescences qui fouettaient le reconstitution des enfers" p.116<br>- "l'illusion d'une supériorité à rentabiliser universelle" p.124<br>- " à mordre même de destin sur le marché de Saint -Pierre" p.216 |

### 3.3.1.3. Les transformations gratuites

Toutefois, certaines transformations n'obéissent pas à cette option utilitaire de la révision et semblent agir en pure perte. Le sens n'étant pas affecté, c'est à peine si l'on peut imputer l'opération à une quelconque recherche d'affinement de la formule. On trouve ainsi des substitutions lexicales qui touchent soit à des verbes, ex.:

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| - "l'équation qui ***habite*** le corps" p.36<br><br>- "la loi à ***donner*** telle qu'elle fut reçue" p.104<br>- "Fatima ***coupe*** le cercle des conteurs" p.127<br>- "des acrobates [...] ***culbutant***, tête en bas" p.159 | - "l'équation qui travaille le corps" p.39<br><br>- "la loi à émettre telle qu'elle fut donnée" p.115<br>- Fatima fend [...]" p.141<br><br>- "des acrobates [...], marchant sur les mains, tête en bas" p.178, |

- soit un groupe nominal qui se convertit en groupe verbal, ex :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| -"rond-point ***où les avenues convergent"*** p.234 | - "rond-point, convergence des axes" p.265 |

- soit des compléments de nom remplacés par des adjectifs, ex : ***"l'apparent désordre"*** / "l'apparence du désordre" (p.29/p.31), ***"cathartique spectacle"*** / "la catharsis du spectacle[1] " (p.109/p.120).

[1] Certains mots paraissent presque naturellement destinés à la disparition, comme c'est le cas ici du mot "jouissances"("jubilations"/ "jubilantes jouissances") (p.107/p.118), dont nous avons déjà relevé la suppression répétée à travers l'adjectif

De même, certaines suppressions lexicales restent sans effet sur le plan sémantique, mais se justifient probablement par ce nouveau dosage de l'excès dans l'écriture qui, hasard ou raffinement, coïncide, dans les exemples que nous allons voir, avec un désencombrement de la structure phonique de l'énoncé :

-"**v**otre désir n'est pas **[v**raiment**] v**ain"[1] (p.74/p.81)

-"**serr**ement **[**fo**rc**ené**]** de fe**ss**es" (p.146/p.162)

### 3.3.2. L'adjonction

Parallèlement au procédé de la suppression / substitution, l'adjonction lexicale fonctionne aussi comme un adjuvant métalinguistique de la lisibilité. Quantitativement moins importante, elle a cependant, presque chaque fois qu'elle intervient, un impact non négligeable sur le sens de l'énoncé.

---

"jouissif". C'est ici l'illustration du caractère subjectif et personnel de la réécriture de **TALISMANO**.

[1] Tel n'est pas le cas cependant dans cet autre exemple : "ne m'éclairent pas [vraiment]" (p.220/p.248), où c'est plutôt la nuance d'insistance qui est emportée avec l'adverbe.

### 3.3.2.1. Le xénisme

Ce n'est donc pas un hasard si l'auteur a choisi de recourir à ce procédé dans les énoncés les plus problématiques, ceux notamment qui contiennent des mots étrangers. Nous avons relevé une dizaine d'interventions de ce type, preuve encore une fois que le bilinguisme n'est pas l'émergence spontanée d'un quelconque atavisme linguistique, mais un motif scriptural rationnellement structuré. Conscient du blocage sémantique que ne peut s'empêcher de provoquer le xénisme, l'auteur apporte l'extension métalinguistique que le lecteur monolingue appelle. Telle est la situation dans les exemples suivants :

-"un très beau harqûs, ***saillante mouche"*** (p.48/p.53)

-"les cent mille rak'a, ***prosternations*** obligatoires et surérogatoires" (p.79/p.86)

-"la hara, ***ghetto "*** (p.84/p.92)

-"cheveux noircis de mardûma, ***teint de jais"*** (p.97/p.107)

-"tarab ***facile, joie*** à fleur de peau" (p.119/p.132)

-"des hilqas, ***cercles"*** (p.128/p.142)

-"main de Lilla, ***Dame ..."*** (p.145/p.161)

-" les femmes de la tijania, ***sectatrices*** ..." (p.160/p.178)

-"Meddeb Mulay Hanîf, ***Soutenu par*** le maître de la lumière rare" (p.196/p.219).

-"la grana, ***quartier des Livournais***" (p.87/p.96).

### 3.3.2.2. Les descriptions

L'adjonction lexicale est utilisée aussi en tant que complément descriptif destiné à préciser ou enrichir l'objet décrit par des nuances nouvelles, ex :

-"le fils de tel patriarche était entré en résistance par la mauvaise porte***,*** ***celle des perdants,*** partisans du chef prônant le panarabisme et le non-alignement (p.40/p.43).

-"les colonnes ***surmontées de frontons bistrés"*** (p.141/p.157).

-"la migration ***future***" (p.163/p.181).

-"Zorro, ***Pirate rouge***" (p.174/p.194).

### 3.3.2.3. Les énumérations

Dans certaines énumérations, l'adjonction d'un terme peut avoir des effets inégaux sur le contenu de l'énoncé, pouvant aller du simple renchérissement, ex :

-"ni mosquée, ni maqsûra, ***ni alcôve*** ..." (p.93/p.102)

-"architecture***, tapis, bijoux***" (p.214/p.241),

au bouleversement radical, ex. :

-"siècles arabes, berbères***, juifs***" (p.216/p.243).

### 3.4. Les mutations sémantiques

Jusqu'ici, le travail de la révision s'est voulu plutôt réconfortant pour le lecteur. La part de concession de la part de l'auteur est telle qu'il devient légitime de parler d'une réélaboration du pacte de lecture. Rien n'est moins évident cependant, car il existe une autre dimension de la révision radicalement opposée dans ses objectifs à cette stratégie de conciliation, comme si l'auteur cherchait à signifier qu'il restait maître du jeu et qu'il se réservait le droit de reprendre d'une main ce qu'il avait cédé de l'autre. Cette ambivalence n'a pas été bénéfique à l'hermétisme, puisque la plupart du temps elle se traduit non pas par un obscurcissement de l'écriture, mais par de mystérieux déplacements sémantiques, dont parfois seul l'auteur détient le secret. Plusieurs types d'opérations ont été relevés, que nous examinerons séparément à travers différents exemples, sur lesquels nous serons amené à formuler des hypothèses de lecture en vue de saisir leur pertinence textuelle.

#### 3.4.1. La pichenette morphosyntaxique

Il s'agit ici de manipulations en apparence anodines, mais dont le rendement au niveau du contenu de l'énoncé est souvent étonnant par son ampleur. Le plus souvent nous avons des situations d'adjonction ou suppression d'une nuance de sens.

#### 3.4.1.1. Le singulier au lieu du pluriel

ex : "qui éclairera ***mon*** enquête" (p.43/p.47) :

le possessif "mon" remplace "notre", sans doute pour accentuer l'individualisme de la bourgeoise qui parle et se plaint d'avoir perdu son portefeuille au milieu de la foule.

#### 3.4.1.2. Le pluriel au lieu du singulier

ex : "nuit de noce***s***" (p.135/p.151) :

D'une certaine manière, le pluriel ici rend le mot plus feutré et atténue la nuance de débauche et de fête débridée qu'exprime le singulier, ce qui est du reste tout à fait en conformité avec la réécriture de tout ce qui se rapporte au désir et à la sensualité, et dont nous avons eu déjà la preuve à travers les nouvelles options lexicales du texte.

#### 3.4.1.3. Le changement de personne

Ex : "soy***ez*** femmes agissantes" (p.206/p.231) :

Comment justifier ce passage de la première à la deuxième personne du pluriel, si ce n'est peut-être par un besoin de distanciation et le refus d'une

implication lyrique du locuteur dans son propre discours ? En tout cas, le fait est qu'il s'agit d'un redéploiement des personnes grammaticales visant à infléchir l'énonciation vers plus d'objectivité et de distanciation. Dans un texte où la réflexion sur le moi et sa réalisation linguistique à travers l'énonciation est particulièrement élaborée (cf. par exemple pp. 55 à 58), le moindre jeu sur les personnes grammaticales devient significatif. Dans l'exemple cité en **3.4.1.1**, la bourgeoise ne peut employer la personne du pluriel dans son discours manifestement individualiste; tandis que dans l'exemple présent, ce qui apparemment peut se réduire à une contrainte grammaticale - c'est un homme qui parle- révèle en réalité l'effacement d'un lapsus, celui qui chez Meddeb, et à la suite du mystique Ibn ‘Arabi, est extensif de cette représentation de la femme comme une part indissociable de l'homme, dont l'expérience d'amour serait le mode d'actualisation nostalgique.

### 3.4.1.4. La négation

Ex : -"[Aïcha] fut ramenée à la sagesse quand Ali [...] lui attribua retraite dorée à la condition de ne ***plus*** s'occuper de ce qui n'est pas l'affaire de son sexe : la politique et l'histoire..." (p.228/258) :

La substitution de "plus" à "pas" accentue la négation en apportant la nuance de la durée. De cette manière, l'anecdote est dotée par l'auteur d'une valeur symbolique et en quelque sorte fondatrice du statut de la femme qui va

prévaloir en société islamique.

#### 3.4.1.5. Juxtaposition et coordination

Les deux exemples que nous avons pu relever semblent procéder du pur arbitraire, et ne peuvent être imputés à une quelconque thématique nouvelle. C'est ainsi que la simple juxtaposition devient coordination : "chaos ***ou*** désordre" (p.196/p.220), le "ou" prenant la place de la virgule. Parallèlement, l'addition se transforme en alternative :"milans ***ou*** buses" (p.197/p.221), le "ou" se substituant cette fois-ci à "et".

#### 3.4.1.6. Locutions adverbiales

La modification de la locution adverbiale provoque un bouleversement sémantique important, pouvant aller jusqu'à signifier le contraire, comme dans cet exemple :

- "Tunis participant de ***près*** à la monstrueuse contemporanéïté arabe" (p.38/p.41),

où "de près", en remplaçant" "de peu", accentue la virulence critique des propos du narrateur.

### 3.4.1.7. Les prépositions

L'énoncé acquiert une autre signification après le changement d'une simple préposition, comme dans cet exemple :

"à se jeter précipitée [Zaynab] ***sur*** mon cou" (p.51/p.57),

où l'emploi de "sur" à la place de "à" donne au geste de Zaynab un sens lubrique plutôt qu'affectif.

### 3.4.1.8. Les unités lexicales

Le déplacement morphologique d'un mot peut provoquer différentes altérations sémantiques, pouvant entraîner soit la simple suppression d'une nuance de valorisation, comme dans cet exemple :

- *"**essence*** de fleur" (p.158/p.176),

où "essence" remplace "quintessence", lequel exprime en outre un archaïsme de sens ; soit une inversion radicale du contenu, ex. :

- "moi ***dé***pousiérant la librairie" (p.168/p.187),

où le préfixe "dé-" se substitue à "en-". Un autre cas peut être assimilé à celui-ci, dans lequel la forme négative est transformée en forme négative, après la suppression des particules de la négation "ne pas" :

- "à arroser la classe de pisse" (p.211/p.237).

D'autres exemples sont là pour prouver que ces opérations ne relèvent pas

du hasard, mais constituent tout un programme d'interventions métalinguistiques. Ainsi, que dire de ces mots qui reviennent dans la deuxième édition, mais avec une voyelle différente ou supplémentaire, de sorte qu'ils désignent un objet entièrement différent comme par exemple : ***"cabas"*** / "caban" (p.95/p.105), ***"villa"*** / "ville" (p.15/p.15) ? Ces manipulations insolites peuvent toucher des unités plus grandes qu'un simple mot avec les mêmes conséquences (ex. ***"fenugrec"***/ fenouil hellène" (p.188/p.210), comme elles peuvent s'acharner sur les aspects les plus imprévisibles, comme l'orthographe ou la typographie. La disparition de l'italique sur le démonstratif "ce" dans cet exemple "je meurs par **ce** que j'ai vu" (p.58/p.65) emporte toute la mise en relief typographique de l'objet mystique de la vision, laissant le lecteur libre de reconstituer, s'il le peut, la part implicite de la formule.

La suppression répétée de la majuscule sur des noms de lieux à forte densité thématique comme ***"o***rient"(p.104/p.115) et "***o***ccident"(p.242/p.274) témoigne d'une volonté de mise au point terminologique et de prudence à l'égard des connotations idéologiques dont ces deux termes sont habituellement chargés. L'"Orient" et l'"Occident" désignant des espaces culturels, politiques, économiques, civilisationnels, exotiques etc.., deviennent l'"**o**rient" et l'"**o**ccident", deux points cardinaux plus propres à évoquer le symbolisme mystique auquel ils sont intimement mêlés dans la diégèse et l'écriture de **TALISMANO.** Cette précaution terminologique est confirmée aussi par le bannissement à deux reprises du terme "Occident" au profit d'***Europe"***

(p.112/p.124 et p113/p.125), plus précis géographiquement et donc moins encombré sur le plan symbolique.

La prise de distance vis à vis des repères topographiques est d'ailleurs devenue une quasi exigence de la deuxième version de **TALISMANO,** comme si l'auteur avait cherché à geler en lui tout lyrisme identitaire. C'est ce qu'illustre cet exemple :

- *"**telles*** villes hystériques accouchèrent l'infâme" (p.89/p.97),

où l'indéfini "telles", pourtant très malmené, remplace le possessif "nos", sans doute jugé indiscret par l'auteur.

### 3.4.2. Les mutations lexicales

#### 3.4.2.1. Quête de l'anonymat

Tout aussi intrigantes paraissent les nombreuses éliminations de noms propres, qui n'épargnent ni les noms de lieux, ni les noms de personnages, qu'ils soient réels ou fictifs.

Les personnages fictifs dont l'identité a été partiellement ou entièrement gommée sont : "Jawad" (remplacé par ***"homme"***, (p.26/p.28)), "Qaddour" (remplacé par un simple ***"il"***, (p.61/p.68)), "Hammadi" (dont seul le surnom ***"Buracîn"*** a survécu (p.77/p.84)), "'Alawî" (patronyme converti en nom lexicalisé : ***"'Alaouite"*** (p.118/p.132)) et "Umm Majdâ" (réduit à l'indéfini ***"on"***

(p.241/p.273)).

Plus significative est la suppression des noms de personnages réels dans laquelle nous sommes tenté de voir, plus que de la discrétion, une sorte de distance critique identique à celle précédemment constatée à propos des repères topographiques. L'identité de certains personnages est, et en fonction des compétences culturelles du lecteur, soit à reconstituer, soit à deviner, ex. :

- le ***"saint épileptique"*** / "sidi 'Amor" (p.24/p.26)

- le ***"chef prônant le panarabisme et le non-alignement"*** / "Ben Yûssif" (p.40/p.43).

- Le ***"converti suisse"*** / "Titus Burckhardt" (p.150/p.167)

- ***" Le chantre à la rhétorique romantique, barde du Djerid rebelle"*** / "Abû al -Qâcim Chabbî" (p.154/p.172)

- ***"peintre précocement sénile, maître mondain de Cadaquès"*** / "Dali" (p.166/p.186)

-***"Scènes saintes"*** / des "Vierge", Christ et Apôtres" (p.225/p.254).

La disparition de noms de lieux quant à elle affecte plusieurs espaces de la diégèse. Certaines actions deviennent difficiles à localiser dans l'espace du fait de l'effacement des repères. Il est difficile de ne pas voir dans cet effacement un geste inhibitif, un rejet implicite mais organisé de toute actualisation affective de l'espace. Dans un passage particulièrement critique sur la ville de Tunis, le narrateur commence en quelque sorte par un trou de mémoire, en omettant de reproduire le nom d'un boulevard : le "boulevard Farhât Hachâd" devient tout

simplement ***"le boulevard"*** (p.21/p.22).

A Paris, "le cortège de la Sonacotra", manifestation à laquelle il participe, sans doute par solidarité, devient "le cortège ***des étrangers"***(p.168/p.188), désignation anonyme qui présente le double avantage de suggérer la situation d'exil, mais annule en même temps les connotations pathétiques associées au nom "Sonacotra". Même l'itinéraire de cette manifestation est difficile à situer, puisque l'une des étapes, "à hauteur du faubourg", est réduite à un simple quelque part après la suppression du nom "Montmartre" (p.169/p.188).

Parallèlement à cela, ce procédé semble rechercher la discrétion sur les liens existant entre un objet ou un personnage et un lieu quelconque. C'est ainsi que disparaissent des indications du genre : "gros rouge de Vénitie" qui précisait auparavant un certain ***"vino negro"***(p.21/p.33) "à San Gemigniano" qui situe spatialement ***"Enfers, supplices et chaudières"*** (p.213/p.239), "Marrakech", ville où se trouve la fameuse place ***"Djama Fnâ"*** (p.233/p.264), et enfin l'adjectif "national", devenu manifestement indésirable, qui qualifie ***"le chantre du Djerid rebelle"***, pour ne pas nommer le poète Abû al-Qacim Chabbî. D'ailleurs, dans le même passage, l'adjectif "national" est effacé une deuxième fois (***"les énergies*** [nationales]*"* (p.154/p.172)), sans oublier qu'il a déjà été l'un des premiers mots à disparaître dès le début du roman (***"l'Etat*** [national]*"* (p.23/p.24)).

### 3.4.2.2. Brouillage topographique

Complément de cette quête de l'anonymat, le brouillage topographique est un procédé qui cherche à introduire une nouvelle répartition de certains éléments diégétiques dans l'espace, ce qui, on s'en doute, ne va pas sans susciter des interrogations sur les visées réelles de ce travail de réécriture. L'une des manipulations va ainsi consister dans une redistribution des points cardinaux :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| - "la Qasbah, ***ouest*** où casernaient les troupes" p.162<br>- "escaliers donnant ***ouest***" p.164<br>- "vers le ***sud***" p.241 | - "la Qasbah, est caserneux de la ville p.181<br>- "escaliers donnant est " p.183<br>- "vers le sud-ouest" p.273 |

Dans deux des trois exemples se manifeste une nette prédilection pour l'ouest, destination dont le symbolisme mystique est particulièrement cher à un auteur qui a constamment clamé son admiration pour le mystique Sohrawardi, dont d'ailleurs il a fini par traduire le célèbre **RECIT DE L'EXIL OCCIDENTAL**. La modification contenue dans le troisième exemple est particulièrement révélatrice de la préoccupation mystique de l'auteur, puisqu'elle concerne la destination du groupe rebelle qui a choisi l'exil après la répression de l'émeute. Or ce retrait vers le "sud" est justement la négation symbolique de "Kairouan", nom ancien qui

désigne la Tunisie, qui était alors la province occidentale de l'empire islamique sous les Omeyades, et dont Sohrawardi a fait le lieu de son ***"exil occidental***".

Par ailleurs, nommer une rue qui était précédemment vaguement désignée, aussi paradoxal que cela puisse paraître, est aussi un procédé qui participe de la même stratégie de brouillage, ex. :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| - "à tourner ***vers la rue du Divan***" p.165 | - "à tourner à gauche" p.184 |

Mais plus fréquents sont les cas où les espaces sont tout simplement transfigurés, sans qu'il soit possible d'en déterminer la raison, ex. :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| - "pendant le mi'râj, quand je fus élevé ***jusqu'au septième ciel***" p.160<br>- "faïences ***bleues d'Izmir***" p.192<br>- "***l'arbre de la fin***" p.211<br>- "de tombe en ***autel***" p.219<br>- "d'un étage à l'autre de la ***villa***" p.15 | - "pendant le mi'râj, quand je fus élevé par la grâce du sixième ciel" p.178<br>- "faïences de Perse" p.215<br>- "les deux arbres de l'horizon" p.237<br>- "de temple en église" p.247<br>- "d'un étage à l'autre de la ville" p.15 |

Le processus est d'une vigilance telle que même les mots associés à un espace déterminé et susceptibles de le suggérer vont être éliminés. C'est le cas de

"mokhazni", mot utilisé au Maroc pour désigner un agent d'autorité, qui sera remplacé par ***"bureaucrate"*** (p.224/p.252), et de "maraboutique", qualificatif se rapportant au culte des saints au Maghreb, auquel se substitue ***"paganique"***, adjectif sans référence géographique particulière (p.231/p.262).

#### 3.4.2.3. Délestage

A la différence de l'opération substitutive, celle qui consiste à vider une formule de l'un de ses éléments ne laisse que peu de possibilités à l'analyste et au lecteur de trouver une explication, quelque hypothétique qu'elle soit puisque, comme nous l'avons fait remarquer au début, ce volet de la réécriture procède autant, sinon plus, de l'arbitraire et du subjectif que de la volonté de s'ouvrir au lecteur. De ce fait, nous nous sommes limité à un simple relevé descriptif, ce qui par ailleurs n'est pas sans pertinence.

Sur la vingtaine d'unités lexicales éliminées, douze sont des adjectifs, dont deux groupes nominaux constitués d'un nom et d'un adjectif. Le fait le plus saillant reste la suppression répétées de certains adjectifs comme "historique" (p.220/p.248 ; p.231/p.261) et "vives" (p.119/p.132 ; p.232/p.262). Il convient de signaler à ce propos que ces deux adjectifs étaient auparavant employés chaque fois dans une acception différente, et que probablement c'est pour une raison de pertinence sémantique qu'ils ont été écartés, encore qu'il ne s'agit là que d'une hypothèse que rien ne peut objectivement corroborer.

Les autres adjectifs doivent probablement leur suppression soit à des raisons syntaxiques, c'est le cas de "immédiate" (p.44/p.49) et de "malheur proche" (p.230/p.260), leur élimination contribuant à l'atténuation de la parataxe ; soit à une exploitation plus prudente du lexique, c'est le cas de l'adjectif "accoucheuse" (p.231/p.262) qui qualifie sans doute de manière indiscrètement valorisante la "violence", et de l'adjectif "fort" (p.86/p.94), qualifiant de manière ambiguë l'"Etat", concept plus que suspect dans l'ensemble du roman.

Le reste des adjectifs disparaît, emporté en quelque sorte dans la foulée du délestage qui cherche à débarrasser le texte de son excédent rhétorique et discursif. Tel est le cas de "dantesque" (p.46/p.50), "universels" (p.109/p.121), "sereine" (p.119/p.132), "symbolique" (p.196/p.219), "entrecoupées" (p.198/p.222), "fictifs" (p.214/p.241), "littéral" (p.215/p.243), "vraie" (p.218/p.246), "ouverte" (p.225/p.254), "tenaces" (p.231/p.262), "royal" (p.234/p.264), et du groupe nominal "directions pèlerines" (p.242/p.274), dont l'élimination n'entraîne pas forcément une amélioration de la lisibilité, vu qu'ils figuraient dans des énoncés plutôt fluides. Nous sommes forcé donc de reconnaître qu'ils figuraient avant en tant qu'éléments d'un surplus rhétorique et discursif tout à fait dans l'esprit de l'esthétique du roman, et que leur élimination coïncide avec une nouvelle exigence esthétique, beaucoup plus tournée vers la réserve et la discrétion.

Quant aux autres suppressions, elles touchent un verbe ("défricher" (p.53/p.59)) et un nom ("doxa" (p.59/p.65)). La seule remarque qu'il est possible

de faire à ce propos, c'est que d'une part le verbe était juxtaposé à un autre dont il répète non pas le sens mais, en les inversant, les sonorités (***"déchiffrer"***) ; d'autre part, le nom en question était lui aussi en apposition avec un autre (***"loi"***), dont il répète le contenu, mais d'une manière emphatique, puisqu'il s'agit d'un mot savant grec. Faut-il voir ici l'annulation d'un excès stylistique que constitue la répétition gratuite, ou bien alors celle d'une rhétorique du cliché, sachant que "doxa" est devenu un terme pédant, et que "défricher" reproduit une métaphore qui assimile la femme à une terre à labourer, image excessivement vulgarisée par les discours sur la sexualité en islam ?

### 3.4.2.4. Réserve

L'un des aspects les plus surprenants de la révision est celui qui consiste en un dosage plus sobre du discours critique et polémique de **TALISMANO.** C'est ce que tendent à exprimer de nombreuses transformations touchant aussi bien des unités lexicales déterminées que des configurations syntaxiques plus consistantes. Ces transformations sont réalisées dans la plupart des cas à travers de nouvelles combinaisons lexicales.

C'est ainsi qu'un adjectif est remplacé par un complément de nom, ex. :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| 1) - "poste ***de fonctionnaire***" p.79<br>2) - "les figures ***d'exception***" p.112 | - "poste bureaucratique" p.86<br>- "les figures amies" p.124 |

L'énoncé (1) devient moins polémique après la suppression de "bureaucratique", adjectif aux connotations négatives dans un texte qui s'acharne à dévaloriser la sédentarité citadine. Quant à l'énoncé (2), il est débarrassé d'un adjectif affectif au profit d'une expression plus neutre.

Plus transparentes sont les situations où un mot est remplacé par un autre de même nature, ex. :

**- adjectif → adjectif :**

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| 1) - "leur aveuglement de juristes ***incultes***" p.22<br>2) - "Italie ***bernée***" p.220 | - "leur aveuglement de juristes bornés" p.23<br>- " Italie fascisée" p.249 |

Si dans l'exemple (1) la critique est plus feutrée, dans l'exemple (2) elle devient plutôt vague et perd de son contenu politique.[1]

[1] Une autre hypothèse n'est pas à exclure, celle du désencombrement phonétique de l'énoncé : l'adjectif "fascisée" est en partie répété, au niveau sonore, par le nom "fascination" qui le suit. D'autres exemples, où nous avons constaté la suppression d'un terme, semblent obéir à cette exigence, comme "vino negro [,gros rouge de Vénitie]" (p.31/p.33), "déchiffrer [/défricher]" (p.53/p.59); "[entrecoupées de coups de ] gons et grosse caisse" (p.198/p.222), "casiers et fichiers [fictifs]" (p.214/p.241), "vision [vraie]" (p.218/p.246). Parfois, la suppression ou la modification permettent d'éviter l'hiatus, ex : "chaos [ou], désordre" (p.196/p.220), "cabas en main"/"caban en main"

**- Substantif → substantif :**

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| 1) - "germe à fleurir ***désert*** monothéiste" p.113<br>2) - "l'autre ***compagnon***" p.157 | - "germe à fleurir réduction monothéiste" p.125<br>- "l'autre ami" p.175 |

Dans l'exemple (1), la dimension polémique est réduite par le recours à une métaphore spatiale que d'ailleurs semble appeler la métaphore végétale déjà existante, tandis que dans l'exemple (2), c'est encore une fois la connotation affective d'"ami" qui est évitée par l'utilisation d'un substantif plus neutre.

**- verbe → verbe :**

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| - "ne ***dilate*** pas ton expérience par l'usage du nous" p.215 | - "ne banalise pas [...]" p.242 |

Exemple unique dans cette série, il se distingue par son contenu métalinguistique dont la signification est d'autant plus riche qu'il prône justement

---

(p.95/p.105). Il arrive aussi que l'adjonction d'une particule permette de neutraliser l'effet désagréable d'une suite de sons identiques, ex : "ce qui nourrit **la** narine" (p.205/p.230).

l'art de la réserve et condamne l'effusion.[1] A noter qu'il s'agit ici d'un discours rapporté dont la traduction de l'arabe au français subit le même processus mutationnel que les autres composantes du texte.

- **changement de la formule :**

L'expression de la réserve dépend parfois d'un changement qui déborde la simple unité lexicale, de sorte que la formule entière fait l'objet d'une restructuration, ex. :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| 1) - "en éliminant le Nom, à remplacer par le vide, ravissement des cœurs" p.114<br>2) - "à répondre aux dénégateurs Palestine sera "p.169<br>3) - "le fondateur de la république du Rif radote" p.235 | - "en éliminant le Nom de l'illusion, à remplacer par le principe, vide illimité, ravissement des cœurs" p.126<br>- " à répondre aux sionistes Palestine vaincra" p.188<br>- "le fondateur de la république du Rif radote au présent et qu'il est à respecter au passé malgré ses recommandations suicidaires impossi- |

[1] A rapprocher des procédés de désengagement affectif dont nous avons relevé quelques exemples à travers la réécriture, notamment dans les modifications touchant à l'énonciation et au discours sur l'espace.

| | |
|---|---|
| 4) -"pet, miction, selles" p.211 | bles" p.265<br>- "pet, inversive merde" p.237 |

L'importance des modifications apportées est telle qu'elle ne peut passer inaperçue. Trois types de discours sont ici façonnés par une sensibilité qui se veut décidément plus modérée et moins provocante : le discours politique de contestation, illustré par les exemples (2) et (3) ; la glose du discours religieux (ex. (1)) ; et enfin le discours scatologique (ex. (4)).

Cela va paraître paradoxal, mais il arrive que la réécriture passe outre cette obligation de réserve, et on assiste dans ce cas au fléchissement d'un énoncé initialement neutre vers plus de franchise critique ou affective, ex. :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| 1) - "du parti ***devenu*** Etat, des ***polices*** parallèles" p.75<br>2) - "***l'ami*** de l'enfance" p.157 | - "du Parti/Etat, des armées parallèles" p.82<br>- "le témoin de l'enfance" p.175 |

la substitution de ***"polices"*** à "armées" vise à mettre en évidence la terreur politique, tandis que le nom ***"ami"***, dont nous avons précédemment constaté l'élimination, a des connotations subjectives que "témoin" n'a pas .

### 3.4.2.5. Nuances

Le déplacement sémantique se réalise aussi à travers la substitution productrice d'une nuance de sens qui paraît plus conforme au nouveau souffle scriptural du texte. Ne répondant pas à une urgence d'explicitation ou de précision sémantique, une telle opération risque de paraître aussi comme le résultat d'une inspiration nouvelle. Deux exemples illustrent parfaitement cela :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| 1)-"***noces*** prophétiques" p.160 | "coït prophétique" p.179 |
| 2)-"***Bannissez les*** excès" p.220 | " ordonnez la fin des excès" p.248 |

Dans l'exemple (1), nous retrouvons deux gestes précédemment observés : le premier est celui qui, en éliminant "coït", complète une série d'exclusions ayant déjà frappé deux adjectifs présentant le même radical, en l'occurrence "coïtal" (p.61/p.68) et "acoïtal" (p.50/p.55) ; le second consiste dans le recours pour la troisième fois au mot "noces" au pluriel (cf. p.54/p.59 et p.135/p.151). Quant à l'exemple (2), la modification enrichit l'énoncé d'une métaphore spatiale qui s'intègre parfaitement à cette thématique de l'exclusion sur laquelle se tisse toute la trame de **TALISMANO,** dont l'action, faut-il le rappeler, se termine par le bannissement et l'exil des insurgés. A travers ces deux exemples, c'est encore une fois la régularité et la vigilance du travail de réécriture qui nous sont données à

voir, car la moindre transformation se veut attentive à tout le texte, et chaque détail se fait l'écho d'une série.

### 3.4.2.6. Vocabulaire marxisant

Un des aspects de la réécriture qui illustre cette vigilance de la manière la plus spectaculaire consiste dans l'épuration du texte de toutes les formules aux résonances plus ou moins marxisantes. Dans une certaine mesure, outre la prudence terminologique, c'est encore une fois le choix de réserve politique qui se donne à lire ici.[1]

Dans tous les exemples que nous avons relevés, ce vocabulaire est annulé au profit d'un lexique qui fonctionne de manière entièrement neutre et sobre. Sur un plan purement syntaxique, la substitution s'effectue comme d'habitude de la manière la plus simple, c'est à dire que généralement le mot est remplacé par un autre de même nature et/ou fonction :

---

[1] Il faut bien admettre que le jargon marxiste n'est qu'un épiphénomène de l'écriture de **TALISMANO** ; sa disparition a donc une importance plus esthétique qu'axiologique ou politique, l'auteur ne s'étant jamais réclamé de l'idéologie marxiste. Ce qui n'est pas le cas chez un écrivain comme Aragon, dont la deuxième version des **COMMUNISTES** se distingue par une prise de distance d'autant plus remarquable que l'auteur s'est toujours considéré comme un communiste. Nous renvoyons à ce sujet à l'article de Maryse Vassevière, "La réécriture des "Communistes" d'Aragon", (**LITTERATURE** n°4, décembre 1971).

- **Nom → nom :**

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| -"Et les ***gens*** se lèvent unanimes et se mettent à travailler" p.75<br>-"haranguer ***la foule*** " p.230 | -"Et les masses à l'écoute se lèvent unanimes [..]" p.81<br>-"haranguer le peuple" p.260 |

- **Adjectif → adjectif :**

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| -"le modèle ***totalitaire***" p.174 | -"le modèle petit-bourgeois" p.194 |

- **Complément de nom → adjectif :**

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| -"mutation ***sociale*** " p.38 | -"mutation de classe" p.41 |

- **Nom + adjectif → nom :**

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| -"***les ouvriers***" p.131 | -"la classe ouvrière" p.146 |

- **Changement de la formule :**

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| -"détruire les ***liens qui les enchaînent*** au lieu de tenir à se les approprier" p.132 | -"détruire les moyens de production au lieu de [..]" p.147 |

### 3.4.2.7. Altérations de la lisibilité

Autre pratique spectaculaire, celle qui, en changeant un mot, entraîne une altération du contenu de l'énoncé pouvant aller jusqu'au contraire du contenu initial. Dans la mesure où ces transformations ne répondent pas à une nécessité de lisibilité, force est de constater que l'un de leurs effets, et non le moindre, est la perturbation de la lecture.

C'est ainsi qu'un élément de la diégèse ou de la glose qui l'accompagne, objet, qualité ou action, se voit remplacé de manière arbitraire par un autre qui lui est différent ou parfois même opposé. Dans certains cas, l'altération peut avoir une signification textuelle plus ou moins pertinente, ex. :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| -" Et la position du corps se libère ***de l'image*** qui hante la mémoire" p.73 | -"Et la position du corps se libère du fantasme qui hante la mémoire" p.79 |

L'élimination d'un terme psychanalytique lié à la libido au profit d'un concept de la mystique islamique est une manière de surcoder la dimension intertextuelle du passage qui raconte les premiers moments de la révolte populaire. C'est aussi pour des raisons similaires que, pour désigner une partie de la foule insurgée, le mot "attentiste", aux résonances plutôt politiques, est éliminé au profit de ***"possédés"*** (p.145/p.162). Un autre terme de la psychanalyse, l'adjectif "refoulés", sera remplacé par son antonyme ***"déclarés"*** qui présente l'avantage d'être plus anonyme sur le plan terminologique.[1]

Dans d'autres cas, l'altération donne l'impression d'être une retouche sans aucun effet immédiat, une sorte de débauche lexicologique qui finit par installer le doute dans l'esprit du lecteur quant aux raisons utilitaires de cette révision du texte. Ainsi, que dire de toute cette série où la substitution altère en quelque sorte

---

[1] On observe une révision assez importante de l'image des Juifs dans **TALISMANO.** Plusieurs transformations procèdent d'une représentation valorisante, à travers la diégèse, mais aussi le discours commentatif, du rôle des Juifs au sein de la société arabo-islamique. Le fait de les désigner comme des "ennemis déclarés de leur passé" est une manière de les rapprocher des Arabes. En décrivant le statut de la communauté juive de Tunis et de son retranchement dans le quartier-ghetto, l'auteur ne cherche-t-il pas à prôner le rapprochement dans la complicité de l'insurrection populaire, notamment quand il substitue le verbe "sacrifier" à "pacifier" (p.88/p.97), mettant ainsi en valeur les intentions pacifiques et solidaires de la foule ? La transformation du slogan "à répondre aux dénégateurs Palestine sera" / "à répondre aux sionistes Palestine vaincra" (p.169/p.188) procède aussi de la même stratégie de reconnaissance, celle-là même qui nous est donnée à constater dans l'apparition de "juifs" dans une énumération qui ne comprenait que les adjectifs "arabes et berbères" (p.216/p.243).

en pure perte le contenu de l'énoncé ? :

| **1987** | **1976** |
|---|---|
| -"célébration à ***déjouer*** pouvoir [...]" p.109<br>-"à ***décevoir*** les énergies" p.206<br>-"Je vois le feu brûler et le fer y rougir" p.227<br>-"recevoir la ***braise***" p.227 | - "célébration à dédramatiser [...]" p.120<br>-"à démobiliser les énergies" p.232<br>-"je vois le feu brûler et le sceau de fer y rougir" p.256<br>- "recevoir la douleur du feu" p.256 |

De la même manière, certaines couleurs changent au profit d'autres, exprimant soit une préférence confirmée, comme c'est le cas du ***"bistre"*** qui apparaît à deux reprises, la première fois comme substitut à une autre couleur (***"abeille bistres" /*** "abeilles couleur de miel" (p.121/p.135)), et la deuxième fois pour qualifier un objet dont la description ne mentionnait aucune couleur (***"les colonnes surmontées de frontons bistrés "*** (p.141/p.157)) ; soit un pur caprice, comme le ***"gris"*** qui remplace le "blanc" pour qualifier l'ambre (p.135/p.151), ou la couleur ***"bise"*** qui remplace le "carmin" (p.190/p.213).

Parfois, nous sommes tenté d'imputer un certain nombre d'altérations à un souci de précision narrative ou descriptive, comme dans les exemples suivants :

| 1987 | 1976 |
|---|---|
| -"le ***chêne*** d'Alexandre VI Chigi" p.161<br>-"l'émoi de mes ***vers*** " p.224<br>-"***J'élève*** des abeilles" p. 224<br>-"***Mercure*** gracieux" p.168 | -"l'olivier d'Alexandre VI Chigi" p.180<br>- "l'émoi de mes phrases" p.253<br>- "j'appelle des abeilles" p.253<br>-"ange gracieux" p.188 |

Dans d'autres cas, cet argument n'a aucune valeur, et c'est ce qu'illustre d'une manière pour le moins insolite cette mystérieuse concurrence entre les chiffres ***sept"*** et ***"cinq"***. Ainsi, le chiffre "cinq" se convertit en "sept" quand il s'agit des couleurs, et ce à trois reprises dans le texte :

***-" aux sept couleurs"*** (p.163/p.182)

***-" fards aux sept couleurs"*** (p.186/p.208)

***-"couleurs aux sept éclats"*** (p.192/p.215).

Par contre, quand il s'agit des condiments, c'est le chiffre ***"cinq"*** qui l'emporte sur "sept": ***"les cinq condiments"*** (p.173/p.193). Or, en admettant l'existence de significations ésotériques et symboliques des chiffres "sept" et "cinq" en islam, ne sommes-nous pas obligé de reconnaître dans cette obscure arithmétique un repli du texte vers plus d'hermétisme, une manière de s'installer dans le retrait au moment où le lecteur se prend à l'illusion de la lisibilité ?

### 4. Remarques conclusives

A la lumière de l'analyse qui vient d'être faite, un certain nombre de remarques méritent d'être formulées. Dès le départ, nous avons fait référence à la situation de **TALISMANO** dans sa confrontation avec les lecteurs ; nous avons signalé comment la réceptivité de ces derniers était loin d'être optimale. L'accusation d'illisibilité qui lui a été adressée traduit d'une certaine manière une réaction négative et en même temps fascinée. Négative parce qu'elle postule, d'une façon implicite, que le texte ne doit pas excéder les limites, par ailleurs tout à fait fictives, de ce qui serait une sorte d' ***"ordre du lisible"***.[1] Fascinée, parce que l'illisibilité du texte n'étant pas absolue, la conception du roman présente une densité esthétique et philosophique telle que même les lecteurs les plus fermés ne peuvent rester insensibles.

De son côté, et en tant que principal protagoniste de cette confrontation, l'auteur ne peut que s'impliquer et chercher à neutraliser les arguments du procès qui lui est fait. C'est donc à un travail en quelque sorte conditionné d'avance qu'il

---

[1] Denis Ferraris a consacré un article judicieux à cette question, et dont certaines observations sont confirmées ici par le cas de **TALISMANO**, notamment celle consacrée à la dimension consensuelle de la lisibilité : "*A l'origine on ne posera qu'une hypothèse, suggérée par l'expérience : toute déclaration d'illisibilité, en tant que fait de conscience social, est un acte qui vise à l'instauration d'un ordre du lisible*", (**"Quaestio de legibilibus aut legendis scriptis, Sur la notion de lisibilité en littérature"**, **POETIQUE** n°43, p.282, septembre 1980).

va s'attaquer en entreprenant cette révision du texte. Dans l'évaluation de cette situation, l'analyste est tenu de prendre en considération cette donnée initiale que constitue l'attente du public et qui, dans ce cas précis, prend implicitement une allure de pression. Cette situation est alors d'autant plus stimulante pour la curiosité de l'analyste que la manière avec laquelle l'écrivain va la gérer aura forcément une valeur exemplaire, dans la mesure où c'est la première fois qu'un écrivain maghrébin entreprend de modifier un texte de manière à conjurer la réaction négative du public.

Cependant, cette façon de présenter le problème doit être nuancée, car ce serait une naïveté que de croire que l'écrivain œuvre ici pour se concilier les bonnes grâces du lecteur moyen. C'est ce que nous avons essayé de démontrer tout au long de cette analyse, en signalant les divers moments où l'auteur ne cesse de déjouer ce nouveau pacte de lecture. En fin de compte, les actes de perversion du texte sont tout aussi importants, sinon plus que les actes de normalisation. L'opération métalinguistique de réécriture a réussi le coup de force de malicieusement saboter cette exigence de lisibilité et de clarté sur laquelle le lecteur moyen organise son confort intellectuel.

Tout en annulant un certain nombre de procédés esthétiques à valeur idiolectale,[1] en particulier les marques de l'excès syntaxique (la parataxe) et

---

[1] Sur cet aspect du fonctionnement du code de l'illisibilité, nous citons encore une fois ces observations de Denis Ferraris : "*Dans tous les cas il est difficile d'éviter la querelle sur la phraséologie, car il semblerait qu'illisibilité soit souvent synonyme de*

lexicographique (morphologies monstrueuses et inadéquations sémantiques), la deuxième édition de **TALISMANO** comporte aussi de nouvelles orientations thématiques d'importance non négligeable. L'une des révélations de notre analyse aura été ainsi, à travers la poursuite pas à pas de cette activité métalinguistique, de visualiser en quelque sorte la dimension manuelle de l'écriture de ce roman, la main qui réforme après avoir déformé, qui modifie la typographie après en avoir exploré les ressources, qui gomme un extrait cité après s'être plue à le généreusement transcrire, reproduisant ainsi une pratique archaïque qui, au Moyen - Âge, faisait du livre un objet artisanal souvent condamné à porter la marque du copiste.

Ainsi, nous aurons assisté à un impressionnant déploiement d'énergie métalinguistique de la part de Meddeb, qui aura abouti en fin de compte au triomphe de cette part fondamentale du discours littéraire que J.Rey Debove appelle ***"le mode du "comme je dis""***. Malgré la portée du compromis qu'impliquent les importantes concessions à la norme, c'est surtout cette stratégie de brouillage du pacte de lecture qui semble constituer la part d'originalité de la deuxième édition.

---

*restriction ou d'étroitesse du champ linguistique - quand l'intention d'écriture tendait, tout au contraire, à produire un élargissement aussi large que possible des moyens qu'offre toute langue pour un traitement révolutionnaire d'elle-même. Rien n'interdit cependant de déplacer un peu le problème de la définition de l'illisibilité en posant que le texte illisible se fait à partir d'un idiolecte excessif*", (Idem, p.289).

## INDEX DES NOMS PROPRES


**A**

Abastado,31, 32

Achenar,163

Agar,218

Algenib,163

Ali,255, 265

Allah,28, 46, 213

Ange,128

Apollinaire,179

Aragon,282

Arrivé,224, 235

Asie,99, 153

Aya,29, 58, 66, 171, 172

**B**

Babel,6, 8, 162, 163

Babylone,163

Baetens,159, 166, 168, 169, 170, 171, 185

Bakhtine,15

Bally,191

Baretty,44

Barthes,17, 121

Baudelaire,125

Beccafumi,129

Ben Jelloun,1, 2, 41, 44

Benveniste,224, 235

Bernini,129

BISTAMÎ,33, 48, 173, 206

Borromini,128

Boucher,128

Boudjedra,2, 41

Bourboune,2, 19, 20

Brahimi-Chapuis,2

Bramante,128

Brancusi,129

Breton,29, 156, 160

Brouty,156

Brueughel,128

Burckhardt,270

Butor,22, 172

**C**

Cadaquès,270

Calvet,190

Canetti,10

Carnap,12

Cavallini,128

Cendrars,167, 178

Chabbî,270, 271

Chevalier,224, 235

Chigi,287

Chraïbi,2, 71

Christ,148, 270

Christin,138, 140, 141, 162, 178, 181, 187

Claudel,191, 193, 194, 201

Collette,26
Compagnon,187
Cordoue,202
Cosimo,128
Courbet,128

**D**

Dante,183
Darbelnet,43, 78
Delas,14
Derrida,151, 158
Djama Fnâ,271
Djerid,270, 271
Dubois,22, 23, 180, 182
Duplan,188
Dupriez,15

**E**

Egypte,112, 122, 143
El Azzabi,44
El Maleh,23, 41, 46
Erasme,189
Escal,31
Etats - Unis,43
Etiemble,132, 160, 189, 200
Europe,43, 126, 130, 268

**F**

Farès,2, 71
Fatima,202, 232, 259
Feguigui,2
Feraoun,41, 80, 156
Ferraris,288, 289
Fès,85, 228
Février,191
Foucault,5, 10
Freud,5
Fromentin,125

**G**

Gautier,125, 157
Gebelin,192
Genette,6, 34, 120, 123, 157, 159, 181, 188, 191, 192, 193, 202
Giacometti,129
Giono,176, 177
Giotto,128, 129
Gontard,38
Goya,128
Green,26
Guarini,128
Guillerm,113
Guiraud,91

**H**

Hafsia,239
Hagège,122
Hallâj,65, 96, 147
Hamal,163
Hamon,15, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 84
Hanif,196
Héraclite,183

Hermès,141, 240
Hölderlin,183
Hugo,125, 193, 194, 201

**I**

Ibn 'Arabî,5, 7, 28, 197
Idt,31
Izmir,273

**J**

Jackobson,11, 12, 13, 15, 16, 21, 24, 25, 159, 234
Jésus,189
JOCONDE,120

**K**

Ka'ba,74
KABYLIE,156
Kandinsky,128
Khair-Eddine,2, 41
Khatibi,2, 38
Klee,128, 129, 160
Kristéva,15

**L**

Lacan,14
Lanly,84
Lapacherie,158, 161, 166, 185
Léautaud,180
Lebeinsztein,159
Ledoux,129
Leiris,191
Leroy,31
Luxembourg,143

**M**

Macke,129
Madone,131
Maghreb,38, 274
Mahdi,97
Malevitch,128, 129
Mallarmé,122, 123, 175
Mantegna,129
Maroc,64, 274
Marrakech,10, 271
Martini,128
Matisse,128
Maume,59
Meddeb,1, 2, 3, 4, 7, 8, 21, 23, 28, 29, 30, 32, 35, 36, 38, 40, 41, 42, 45, 47, 48, 49, 61, 67, 68, 71, 77, 80, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 104, 113, 116, 119, 120, 123, 125, 126, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 139, 140, 141, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 153, 155, 157, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 167, 169, 171, 173, 175, 176, 179, 182, 186, 188, 193, 194, 195, 196, 197, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 221, 261, 265, 290
Michaux,160
Molière,22
Molino,106
Mondrian,129

Montaigne,184
Montmartre,271
Montparnasse,142
Morier,15
Mounin,79, 83, 93

**N**

Nerval,46
Nietzsche,1, 5
Nodier,192, 193, 201
Nothomb,2

**Œ**

Œdipe,251

**O**

Ollier,46
Outre,68

**P**

Palestine,279, 285
Papadopoulo,132
Paris,2, 44, 127, 271
Pascal,184
Paul des Oiseaux,256
Peirce,190
Perse,108, 273
Peytard,84, 224
Phecda,163
Phèdre,36
Picasso,128
Platon,191
Poliakoff,129
Pondormo,128
Ponge,22, 178, 180
Primatice,128
Proust,126

**Q**

Qasba,62
Quarton,129
Queneau,22, 63, 175

**R**

Raphaël,128
Rey-Debove,14, 18, 24, 63, 69, 70
Ricatte,176
Ricœur,5
Riffaterre,86
Rimbaud,141, 192, 201
Robbe-Grillet,156
Rokhto,128, 129
Rome,236
Rousseau,184
Roussel,156
Rûmî,183

**S**

Saguia Hamra,256
Saint-John Perse,179
San Gemigniano,271
Sarto,128

Saussure,14, 151, 158

Sefrioui,41, 80

Serhane,28

Shamash,56

Simon,2, 156

Sodoma,129

Sohrawardi,104, 272

Stendhal,26, 68

Strauss,158

**T**

Tamine,106

Terray,31

Tozeur,115

Tunis,126, 266, 270, 285

**V**

Van Gogh,128

Vanoye,31

Vassevière,282

Vénitie,271, 277

Vernes,156

Vierge,148, 270

Vinci,120

Viollet le Duc,129

**W**

Wasiti,128

Wittgenstein,68

**Y**

Yacine,2, 40, 41

Yhvh,57, 201

**Z**

Zitûna,99, 195

Zola,36

Zorro,262

# TABLE DES MATIERES

*INTRODUCTION*----------*1*

*PREMIERE PARTIE : BABEL* ----------*9*

*CHAPITRE I* ---------- *10*

*LITTERATURE ET METALANGAGE* ---------- *10*

**1. Histoire du concept** ---------- **11**

**2. Métalangage et autonymie**---------- **16**

**3. L'extension du concept à la littérature**---------- **18**

**4. La littérature maghrébine de langue française et l'écriture en langues** ---------- **35**

**4.1. Ecriture et réflexivité**---------- **35**

**4.2. De l'écriture à la traduction** ---------- **36**

*CHAPITRE II* ---------- *46*

*PLURILINGUISME ET METALANGAGE DANS TALISMANO ET PHANTASIA*----- *46*

**1. Présentation du corpus**---------- **47**

**2. Description du corpus**---------- **49**

**3. Les opérations métalinguistiques** ---------- **69**

*CHAPITRE III* ---------- *77*

*STYLISTIQUE DU METALANGAGE* ---------- *77*

**1. Les unités non accompagnées de traduction - explication** ---------- **77**

**1.1. Le mot arabe comme variante stylistique du mot français** ---------- **78**

**1.2. Le néologisme et l'emprunt comme indicateurs thématiques** ---------- **82**

**1.3. Emprunt et connotation autonymique**---------- **88**

**1.4. Lecture et traduction : une initiation à l'altérité---------- 92**

**2. L'explication partielle par le contexte---------- 95**

**2.1. De l'élucidation à la surperformance métalinguistique---------- 95**

**2.2. La métonymie---------- 96**

**2.3. Le jeu de mots ---------- 103**

**2.4. Le parallélisme ---------- 105**

**2.5. La répétition ---------- 106**

**2.6. Images et métaphores ---------- 109**

**4.3. Les mots accompagnés de définition - traduction ---------- 111**

**4.3.1. L'inutilité sémantique ? ---------- 111**

**3.2. Limites de l'opération traductive ---------- 113**

**3.3. Le mot arabe comme désignation ostentatoire du thème ---------- 114**

***CHAPITRE IV ----------119***

***METALANGAGE ET ECRITURE ICONIQUE ----------119***

**1. Le dire et l'écrire dans la tradition littéraire ---------- 119**

**2. Meddeb et le patrimoine pictural ---------- 126**

**3. La fusion de l'iconique et du scriptural---------- 135**

**4. Pulsion rédactionnelle et pulsion calligraphique ---------- 138**

**5. L'image dans l'écriture romanesque ---------- 155**

**6. Pratiques grammatextuelles---------- 158**

**7. La citation entre la présence picturale et la reprise photographique---------- 165**

**8. Discours de l'italique ---------- 175**

**9. Rêveries mimologiques---------- 188**

*CHAPITRE V*----------*204*

*TALISMANO : 1976/1987, OU LE JEU DE LA BIFFURE* ----------*204*

*1- Présentation* ----------*204*

**2. La syntaxe** ---------- **208**

**2.1. Remarques préliminaires**---------- **208**

**2.2. La détermination**---------- **209**

**2.3. "à + infinitif"** ---------- **212**

**2.4. La ponctuation** ---------- **215**

**2.5. Manipulations syntaxiques diverses**---------- **221**

**2.5.1- Adjonction de mots grammaticaux** ---------- **222**

**2.5.2. Suppressions**---------- **223**

**2.5.3. Variations gratuites** ---------- **226**

**2.5.4. Les formes verbales et la temporalité** ---------- **228**

**3. Le lexique** ---------- **233**

**3.1. Remarques générales**---------- **233**

**3.2. Suppressions répétées**---------- **234**

**3.2.1. Mots grammaticaux** ---------- **235**

**3.2.1.1. "Même"** ---------- **235**

**3.2.1.1.1. Adjectif en position antéposée**---------- **235**

**3.2.1.1.2. Adjectif en position postposée**---------- **236**

**3.2.1.1.3. "même" adverbe**---------- **237**

**3.2.1.2. "Là"** ---------- **238**

**3.2.2. Formes lexicales**---------- **239**

**3.2.2.1. Paronymie et déviation morphologique---------- 240**

**3.2.2.2. Mots à contenu sémantique imprécis---------- 241**

**3.2.2.3. Restauration morphologique et mots en disgrâce ---------- 243**

**3.2.2.4. Annulation de l'excès néologique---------- 247**

**3.2.2.4.1. Les substantifs---------- 248**

**3.2.2.4.2. Les verbes ---------- 249**

**3.2.2.4.3. Les adjectifs---------- 250**

**3.3. Atténuation de l'hermétisme---------- 254**

**3.3.1. La suppression/substitution ---------- 254**

**3.3.1.1. Le xénisme---------- 254**

**3.3.1.1.1. La substitution---------- 255**

**3.3.1.1.2. La réhabilitation morphologique ---------- 255**

**3.3.1.1.3. La réduction du babélisme---------- 255**

**3.3.1.1.4. La suppression ---------- 256**

**3.3.1.2. La transformation syntaxique ---------- 256**

**3.3.1.3. Les transformations gratuites ---------- 258**

**3.3.2. L'adjonction ---------- 260**

**3.3.2.1. Le xénisme---------- 261**

**3.3.2.2. Les descriptions ---------- 262**

**3.3.2.3. Les énumérations---------- 262**

**3.4. Les mutations sémantiques---------- 263**

**3.4.1. La pichenette morphosyntaxique---------- 263**

**3.4.1.1. Le singulier au lieu du pluriel---------- 264**

**3.4.1.2. Le pluriel au lieu du singulier** ---------- **264**

**3.4.1.3. Le changement de personne** ---------- **264**

**3.4.1.4. La négation** ---------- **265**

**3.4.1.5. Juxtaposition et coordination** ---------- **266**

**3.4.1.6. Locutions adverbiales** ---------- **266**

**3.4.1.7. Les prépositions** ---------- **267**

**3.4.1.8. Les unités lexicales** ---------- **267**

**3.4.2. Les mutations lexicales** ---------- **269**

**3.4.2.1. Quête de l'anonymat** ---------- **269**

**3.4.2.2. Brouillage topographique** ---------- **272**

**3.4.2.3. Délestage** ---------- **274**

**3.4.2.4. Réserve** ---------- **276**

**3.4.2.5. Nuances** ---------- **281**

**3.4.2.6. Vocabulaire marxisant** ---------- **282**

**3.4.2.7. Altérations de la lisibilité** ---------- **284**

**4. Remarques conclusives** ---------- **288**

***INDEX DES NOMS PROPRES*** ---------- ***291***

# DEUXIEME PARTIE : POUR UNE PHILOLOGIE EXTATIQUE

## CHAPITRE I

### TOMBEAU D'IBN 'ARABI et la poétique de l'émulation

-"Ô comment ne serais-je pas ardent de l'éternité, ardent du nuptial anneau des anneaux – l'anneau du retour ?"

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra,* III, p. 466.

-"La réalité est abordée avec les appareils de la jouissance. Voilà encore une formule que je vous propose, si tant est que nous centrions bien sur ceci que d'appareil, il n'y en a pas d'autre que le langage."

Lacan, *Encore*, p. 52.

-"Être, c'est disparaître ; l'instant s'abolit en même temps qu'il advient, et ce deuil de tout c'est le temps, et c'est notre vie, et c'est notre mort."

André Comte-Sponville, "Vivre, c'est perdre", *Autrement* n° 128, p. 16.

### 1. Présentation du recueil

### 1.1 D'Ibn 'Arabî aux romantiques français du XIXème siècle

Par son intitulé, le texte revendique de façon ostentatoire sa filiation avec le célèbre et néanmoins problématique recueil d'Ibn 'Arabî, **TURJUMAN AL-ASHWAQ** ("L'Interprète des ardents désirs"). Ce texte poétique représente une percée significative dans l'entreprise philologique et scripturale qui, chez Meddeb, depuis le début de son itinéraire d'écrivain s'est fixé pour objectif le réhabilitation de l'expérience soufie et l'articulation de sa trace orale et écrite à la modernité.

Dans l'un des rares textes dans lequel il a été donné à l'auteur de présenter au public son **TOMBEAU**, et qu'il intitule d'ailleurs généreusement "**Poétique d'un tombeau**"[1], Meddeb demeure plutôt laconique et se contente de suggestions et de remarques générales ayant trait à l'esthétique du recueil, mais sans incidence immédiate du point de vue herméneutique. Les indications qu'il donne se ramènent pour l'essentiel à la tradition générique, d'ailleurs exhibée dès le titre.

Le recueil se rattache donc à la tradition littéraire et artistique du *tombeau*, caractérisée par l'exaltation de la trace ancienne, et qui trouve dans l'expression de l'allégeance à une autorité artistique antérieure la meilleure revendication d'une paternité intellectuelle. Sans qu'il soit explicitement désigné comme un

---

[1] Cf. **LE MAGAZINE LITTERAIRE**, n° 251, numéro spécial **ECRIVAINS ARABES D'AUJOURD'HUI**, Mars 1988.

modèle ou une source d'influence, un nom est ainsi donné en illustration, en l'occurrence celui de Mallarmé, auteur entre autres d'une série de poèmes qu'on peut considérer comme une illustration de cette pratique poétique - du moins par leurs titres[1], car leur contenu demeure hermétique - ne laissant transparaître aucune trace évidente et immédiatement lisible de la poésie des auteurs convoqués.

Mais c'est surtout le musicien Ravel et son **TOMBEAU DE COUPERIN** qui est évoqué comme une référence pertinente. La référence à cette pièce musicale de Ravel indique une donnée essentielle du texte, celle de l'intention de l'hommage, extensive à un rapport de sympathie et d'admiration qui cherche son expression dans l'émulation avec le modèle.[2] Cette émulation peut prendre la

---

[1] Nous pensons plus précisément à des poèmes comme "**Toast funèbre**", "**Le Tombeau d'E-A.Poe**", "**Le Tombeau de Charles Baudelaire**", et "**Tombeau**", écrit en hommage à Verlaine.

[2] Par les développements suivants, Meddeb éclaire sa propre démarche en commentant celle de Ravel : "***Pour mieux éclairer ma visée, plutôt que les tombeaux littéraires, j'évoquerai le* TOMBEAU DE COUPERIN**. *En se rivant à la tradition française, Ravel soumettait son inspiration aux exigences d'une contrainte, laquelle contrôle des recherches techniques nouvelles. Cette démarche s'avère efficace : en s'essayant à imiter Couperin, le musicien ne put s'empêcher d'élargir le champ des réminiscences* (*on pense à Liszt notamment*) *et fit du Ravel.* "*Si vous restez vous-mêmes en copiant, c'est que vous avez quelque chose à dire*" *disait le même Ravel à ses élèves.*", " **Poétique d'un tombeau**", *Ibid.* C'est probablement cette proximité avec la musique qui a poussé l'auteur, bien avant la parution de l'ouvrage, à utiliser l'appellation suite poétique pour présenter, de manière anticipée, son recueil de stances. *Cf.* **Le véritable exil est toujours intérieur,** propos recueillis

forme d'une imitation, laquelle ne signifie pas copie passive, mais recherche formelle acharnée et fécondation des formes épuisées.

Cette fécondation de l'archaïque est d'ailleurs d'autant plus stimulante qu'elle se réalise dans une langue entièrement hétérogène par rapport au corpus de départ.[1] Il s'agit là d'une donnée essentielle de l'écriture de ce recueil, sur laquelle le poète s'était précédemment arrêté lors d'une conférence.[2] La connexion poétique avec le recueil d'Ibn 'Arabî signifie aussi une connexion à la langue arabe, en tout cas un rapport problématique, complexe et particulièrement audacieux de par les enjeux poétiques et théoriques qu'il mobilise.

Se trouvent précisés, du même coup, les contours de ce jeu d'imprégnation poétique, puisque, et comme pour éviter justement que ce rapport privilégié à ce texte arabe ne fasse écran aux autres virtualités poétiques du recueil, l'auteur

---

par Hakim Bakrim, **LE MATIN DU SAHARA MAGAZINE**, du 01 au 08 février 1987, Rabat.

[1] L'auteur, conscient de l'aventure esthétique qu'une telle situation implique, n'hésite pas à sublimer la confrontation en promesse de synthèse : "*La connaissance de l'ancien rend plus vive l'aventure formelle. L'imitation devient fertile, surtout si le classicisme convoqué est étranger aux fondements de sa langue d'adoption.*" Ibid.

[2] Communication orale faite à l'Institut d'Etudes Romanes de l'Université de Cologne, Allemagne, en Juin 1987. La date faisant foi, cette communication a été faite avant la parution du recueil en librairie, datée quant à elle du 4ème trimestre de 1987. Les propos de l'auteur ont été recueillies par Mme Lucette Heller - Goldenberg et paraîtront deux années plus tard, en 1989, dans le numéro 1 de **CAHIER D'ETUDES MAGHREBINES**, sous le titre "**D'orient et d'occident**".

signale de manière on ne peut plus explicite sa dette envers les grands textes poétiques du XIXème siècle, et cite **LES CHIMERES, LES FLEURS DU MAL, LES ILLUMINATIONS** et bien évidemment "***quelques pièces***" de Mallarmé.[1]

La référence unique clamée dans le titre s'avère donc un leurre, chose d'ailleurs tout à fait prévisible dans la mesure où tout texte travaillé par le bilinguisme postule une référence hétérogène. Les affinités avec le recueil médiéval sont réelles, privilégiées certes, mais non exclusives.[2]

Comment expliquer alors cette filiation hétérogène ? Qu'ont de commun des poètes français du XIXème siècle avec un poète soufi arabe du XIIème siècle? Sur ces questions, l'auteur anticipe et répond en expliquant que son recueil engage une synthèse de ces sources qu'apparemment tout éloigne dans le temps et l'espace. Une telle réponse ne fait que reprendre cette idée jamais explicitement avouée, mais qui sourd dans les textes et les propos de l'auteur - nous y reviendrons - et qui se ramène à la conviction nostalgique, diffuse, de

---

[1] On devine qu'il s'agit sans doute de la série des tombeaux, voir note 2.

[2] Meddeb est très explicite sur ce point là : "*A partir du divan médiéval, j'ai écrit un texte en fraçais. Certes, ce divan n'est qu'une des sources du* **TOMBEAU**. *Et ce n'est pas une traduction. J'ai laissé cheminer les images qui peuvent être agréées par la langue d'arrivée, sans la forcer, sans heurter non plus l'apport dû à l'expérience du poète du point de vue existentiel et littéraire. Dès que j'ai fini ce livre, je ressentis le besoin de relire les grands poètes de la tradition française, c'est à dire les grands poètes du XIXème siècle : j'ai relu* **LES CHIMERES, LES FLEURS DU MAL, LES ILLUMINATIONS,** *quelques pièces de Mallarmé.*" Ibid.

l'existence d'un sens, d'une homogénéité, d'une identité perdue, mais qui ne serait qu'enfouie, et qui réclame par conséquent d'être connue, révélée, identifiée.

Une des interprétations symboliques que l'on peut faire du titre, **TOMBEAU D'IBN 'ARABI,** c'est justement l'idée d'une redécouverte archéologique, d'un désenfouissement qui fait advenir à la vie, à l'intelligence active des hommes, le sens enfoui, dérobé, mort.

Installer la poétique d'Ibn 'Arabî dans la tradition littéraire française, non pas comme un corps étranger et dissonant, mais bien comme la part perdue, occultée et refoulée, sinon ignorée, d'un corpus identique, tel est le pari qui caractérise l'aventure esthétique du recueil. Dans la confrérie poétique française citée par Meddeb, Ibn 'Arabî fait figure d'un personnage familier. Les mêmes traits, caractéristiques d'une expérience poétique et existentielle, se retrouvent avec la même intensité chez eux.

Qu'y a-t-il de commun entre ces poètes si différents par leurs ancrages culturels et linguistiques ? Le thème platonicien de la patrie céleste et de l'exil terrestre constitue le fonds inépuisable dans lequel le romantisme français du XIXème siècle va chercher les échos de son propre malaise existentiel. L'insatisfaction que procure le quotidien s'approfondit en expérience métaphysique, celle d'une conscience qui a à vivre dans la douleur et sur le mode tragique le sentiment de la perte du sublime.

Il est intéressant de rester à l'écoute de l'auteur dont les propos sur ce point ont une valeur herméneutique qui va apporter un éclairage décisif à l'analyse.

Citons le commentaire du poète :

> "***En ce répertoire même de la variété poétique, il est possible de capter le ressemblant, l'identique. Tous ces textes finalement témoignent de la difficulté d'être. Ils parlent à partir du lieu de l'exil, de l'insatisfaction, du manque, quand - même ils auraient à traquer les fugaces instants de la présence. Être au monde est en soi un exil, un deuil. Le poète est cet orphelin, cet inconsolé, ce nostalgique, cet éphémère, ce captif, cet étranger...***"
>
> ("**Poétique d'un tombeau**")

Ce qui est important à signaler ici, c'est cette définition du poète, soucieuse de capter l'identique, le fonds commun. Mais, plus important, et même révélateur à plus d'un titre, c'est, dans l'énumération définitoire, le surgissement du terme "deuil", concept clé de la psychanalyse, implicitement articulé à son corollaire la mélancolie, à travers la rémanence nervalienne ("orphelin", "inconsolé", "nostalgique"), et, de manière générale, romantique ("exil", "éphémère", "captif", "étranger").

Ibn 'Arabî a-t-il été un romantique avant la lettre ? En réalité la question n'est pas importante en soi ; elle ne l'est que dans la mesure où elle révèle le travail poétique qui, à travers certaines stances de **TOMBEAU**, fait interférer les termes et les motifs du discours soufi avec ceux qui disent l'expérience romantique.

Là encore, il faut le rappeler, Meddeb ne fait que reprendre à sa façon une

conception esthétique déjà ancienne qui associe la création à la posture extatique. La création comme débordement mystique est un principe fondamental dans l'esthétique de Meddeb. Dans un article publié récemment, il revient en profondeur sur cette question dont il va essayer de restituer la généalogie dans la culture occidentale depuis la période classique jusqu'à Bataille et Michaux, en passant par Rousseau et Nietzsche.[1] L'analyse montrera d'ailleurs que la référence ne se limite pas au romantisme du XIXème siècle, mais englobe aussi certains traits du surréalisme.

Le débordement de la référence privilégiée que constitue le recueil d'Ibn 'Arabî ramène donc la poésie de Meddeb à sa deuxième source qu'est la langue française. L'émulation avec le recueil médiéval et sa poétique anachronique révèle ainsi son ancrage dans la modernité littéraire. L'hétérogénéité des sources se mue en synthèse dans une pratique scripturale qui fait de l'ouverture et de l'hospitalité des formes un principe esthétique essentiel.

---

[1] Cf. "**Art et transe**", **ESPRIT,** Paris, Mars, 1996. Cet article est paru d'abord en anglais sous le titre "**Art and trance**", dans la catalogue de l'exposition **VITAL THREE CONTEMPORARY AFRICAN ARTISTS : CYPRIEN TOKOUDAGBA, TOUHAMI ENNADRE, FARID BELKAHIA,** Tate Gallery, Liverpool, 13 septembre - 10 décembre 1995, pp. 7-12. On peut se reporter aussi avec profit à son dialogue avec Jean-Hubert Martin sur l'art et l'Afrique, dans lequel il développe sa conception de ce qu'il appelle "l'orant artiste". Ce dialogue est publié dans le catalogue de l'exposition **RENCONTRES AFRICAINES**, exposition d'art actuel du 06 Avril au 15 Août 1994, Institut du Monde Arabe.

### 1.2 Ce que dit la postface du recueil

La première question à éclaircir avant d'entamer l'analyse du recueil est celle justement qui se rapporte au statut particulier de **TURJUMAN AL-ASHWAQ** dans la conception et l'élaboration esthétique du texte de Meddeb. De ce point de vue, la postface du recueil, malgré sa brièveté et sa forme sibylline, apporte un éclairage supplémentaire en signalant certains éléments caractéristiques et essentiels dans la conception du recueil.

Le premier élément, d'ordre à la fois thématique et formel, porte sur deux points : d'une part l'affinité des motifs entre le recueil et son antécédent ibn 'arabien ; d'autre part l'inspiration courtoise, avec la mention de figures féminines considérées comme des paradigmes de l'amour spirituel (Nidhâm, Béatrice, Aya).

Le deuxième élément, qui englobe d'ailleurs le premier, consiste dans la fonction de commentaire qu'assume la postface, de sorte que Meddeb, en s'adressant directement au lecteur, se trouve dans la même position qu'Ibn 'Arabî qui, pour conjurer la lecture superficielle et littérale de son texte, a fini, en plus d'une introduction et d'une postface, par insérer, sous forme de notes, un véritable commentaire doublé d'une exégèse ésotérique visant à expliciter le sens spirituel et hermétique de son propos poétique.[1] Dans **TOMBEAU**, la cohabitation des

---

[1] Contrairement à ce que pense Genette dans **SEUILS** (Paris, Seuil, 1987), la postface a bel et bien ici un rôle majeur d'indicateur de lecture. Pour peu qu'il ait prit en compte l'existence de divers types de lecteurs, il aurait sans doute conclu à l'efficacité de cet

discours poétique et métalinguistique est réduite à son strict minimum, puisqu'elle n'excède pas la postface. En lui même, la présence de cet élément paratextuel est le signe d'une connivence touchant à la gestion métalinguistique du recueil.[1] Quant à son contenu, il mérite des développements particuliers dont l'importance au niveau de l'analyse est d'autant plus grande qu'ils procèdent d'un va-et-vient entre les deux recueils.

Ainsi, dès la première ligne, l'auteur commence par préciser le nombre exact de pièces que contient le recueil : "***Ces LXI stances***", et ce n'est pas une vaine indication, puisqu'une confrontation avec l'autre recueil nous apprend que ce dernier est composé de soixante poèmes, auxquels doit s'ajouter celui, essentiel, de l'introduction.

Parallèlement à cette information d'ordre quantitative, l'appellation "stances" apporte une précision générique importante, puisqu'elle désigne sans ambiguïté la tonalité de cette poésie, faite de gravité et de sérénité. Cette

---

élément du paratexte quand il s'agit du lecteur - analyste et non pas seulement du lecteur quelconque. Voir pp. 219-221.

[1] Cette connivence est exagérée dans l'intention ludique qui a cherché à reproduire en la mimant, la configuration typographique à forme triangulaire que nous trouvons dans l'édition de **TURJUMAN** telle qu'elle a été réalisée par Dar Sâder (Beyrouth). Précisons toutefois que ce petit caprice typographique est abandonné dans l'édition de Fata Morgana. Nous rappellons aussi cette autre coïncidence avec le recueil de poésie courtoise que Dante dédie à Béatrice, **LA VIE NOUVELLE** (**VITA NOVA**), et dans lequel poèmes et commentaires se juxtaposent presque de la même manière que chez Ibn 'Arabî.

précision exprime peut-être une précaution de la part de l'auteur, car ni le titre, ni le choix d'une langue limpide ne sont en mesure de garantir contre les risques d'une lecture décalée par rapport à l'inspiration dont procède le texte.

Dans un contexte de bilinguisme, il est impossible de faire abstraction des contingences de la réception. Si le lecteur exclusivement francophone est capable, dès le titre, et dans la mesure où sa culture littéraire le lui permet, de percevoir la résonance esthétique du terme "tombeau", la familiarité est vite dérangée par la suite du titre qui, s'il affirme de la manière la plus emphatique l'appartenance arabe ("***d'Ibn 'Arabî***"), n'en laisse pas moins le lecteur suspendu à l'énigme d'un nom propre, énigme que lève, mais très partiellement d'ailleurs, la postface.

La précision générique qu'apporte le terme "stance" ainsi que les indications relatives à la généalogie de l'inspiration courtoise du recueil permettent de définir par élimination le personnage d'Ibn 'Arabî :

> "***Aya [...] ranime la médiévale Nidam, la jeune persane, aînée de Béatrice, dont s'éprit Ibn 'Arabî, à la Mecque, en l'an 598 de l'hégire, et qui fut l'inspiratrice de son TURJUMAN AL-ASHWAQ...***"

Pour le lecteur occidental, la seule évocation de Béatrice suffit à éliminer de son esprit toute confusion quant à la référence évoquée ; il est ainsi persuadé d'au moins une chose, que le registre du discours ne se situe ni dans la légèreté ni dans la vulgarité.

Malheureusement, dans sa confrontation avec ce texte écrit en français, et compte tenu du fait que la lecture ne peut être optimisée que par la fréquentation de **TURJUMAN,** le lecteur exclusivement francophone ne dispose, en dehors des indications paratextuelles consenties par l'auteur, d'aucun atout cognitif, vu qu'il n'y a pas de traduction française de ce recueil, en dehors de celle, très fragmentaire et impraticable, de Sami Ali.[1] L'existence d'une traduction du texte intégral d'Ibn 'Arabî et de la glose qui l'accompagne serait incontestablement d'une grande utilité pour l'intelligence textuelle de **TOMBEAU**. La postface signale ainsi de manière on ne peut plus explicite l'adhésion du recueil à l'intention courtoise. La femme est représentée comme l'être qui focalise la passion et l'énergie poétique : Aya est la réplique de Nidam, après que celle-ci ait été, parenthèse oubliée, réincarnée dans sa sœur italienne, la Béatrice de **LA DIVINE COMEDIE** et de **LA VIE NOUVELLE** de Dante.[2] Cependant, au-delà de

---

[1] Les lacunes de la traduction sont visibles dès le titre, **LE CHANT DE L'ARDENT DESIR** (Sindbad, 1989), avec cette double mutation, d'abord lexicale ("chant" au lieu d'"interprète", substitution qui escamote tout le programme philologique du poète), puis celle touchant au nombre ("l'ardent désir", au singulier, trahit la signification spirituelle dans laquelle Ibn 'Arabî dilue le pluriel "ashwâq" (les ardents désirs), dont l'objet est avant tout les secrets célestes. (Voir entre autres la présentation de son recueil).

[2] Cette question de la dette islamique de l'imaginaire dantesque a été minutieusement étudiée par Meddeb dans son article "**Le palimpseste du bilingue**" (in **DU BILINGUISME**, Denoël / SMER, 1984). Concernant la tradition courtoise dans laquelle puise Dante, il explique comment elle a été initiée par la poésie arabe et en particulier celle du mystique Ibn 'Arabî : "*Telle enfin la figure de Béatrice même, dont nous*

l'expression poétique d'une expérience existentielle intime, le choix qui a consisté, chez les deux poètes, à placer la femme à la fois à la source et à la destination de leur poésie, ne tarde pas à révéler sa vraie signification, qui est avant tout philosophique et spirituelle.

### 1.3 Du sens littéral au sens ésotérique

Ce qu'il convient donc de souligner, c'est la manière avec laquelle une option esthétique qui affiche un flagrant décalage par rapport à la chronologie et à l'évolution des pratiques et conventions poétiques, réussit à véhiculer un message spirituel et philosophique d'une grande actualité. D'une certaine manière, cela revient à poser la problématique médiévale du sens apparent et du sens caché, dichotomie depuis longtemps abandonnée, mais qui est fortement intériorisée par l'écriture de Meddeb, au point que nous sommes tenté de la considérer comme la source diffuse de son obsession métalinguistique.

Ibn 'Arabî, en choisissant une forme d'expression poétique considérée à son époque comme périmée, en l'occurrence celle des poètes anté-islamiques qui

---

*retrouvons un antécédent dans* **L'INTERPRETE DES DESIRS**, *recueil d'Ibn 'Arabî, inspiré par une dame rencontrée à La Mecque, ayant nom Nidhâm, harmonie, mesure, ordonnance,* alias *Aïn Shams, qui se révèle œil solaire [...] Inspiratrice de ces poèmes qui traduisent et représentent les instants de la présence divine à travers telle figure féminine...*" *voir pp. 134-135.*

chantaient l'absence de l'aimée à travers les ruines et les traces des campements laissés sur le sable et que le désert s'acharne à effacer, a sans doute voulu différer le sens spirituel et théopatique de son inspiration courtoise en recourant aux images les plus stéréotypées du discours amoureux et en exploitant jusqu'à l'épuisement les ressources métaphoriques de l'espace du désert.

Cela explique que, suite à la lecture littérale qui a été faite de son recueil, il a été contraint d'élaborer un mode de lecture ésotérique qui, tout en rendant la poésie à sa signification originelle, la dérobe définitivement à la médiocrité de la signification littérale. Son introduction et la glose infrapaginale dont il accompagne sa poésie servent à dévoiler le sens ésotérique là où le lecteur moyen ne voit qu'images et objets physiques.

Le mode de représentation du monde par le langage est ainsi régi par une stratégie platonicienne dans laquelle l'objet est désigné comme le substitut, la répétition d'un correspondant spirituel et invisible. La poésie est le lieu qui révèle le mieux cette vision analogique qui, dans une pensée absorbée par sa théopathie, ne peut qu'infléchir l'énonciation vers la signification anagogique.

## 2. Dynamique de l'archéologie

Or, si Ibn 'Arabî avait réussi à mobiliser une telle vision de la langue pour fonder un discours poétique et spirituel vivant, ce même discours va devenir à son tour aux yeux de Meddeb un discours mort, mais en instance de réanimation.

La succession des formes esthétiques à travers le temps semble donc obéir au principe de la réitération, du retours du même, principe qui rend le passé contemporain du présent, et qui implique l'antécédence dans le devenir.

### 2.1. Pourquoi Ibn 'Arabî ?

Partant du fait qu'une telle conception de la diachronie a une valeur de postulat de base dans l'entreprise esthétique de Meddeb, nous pouvons alors mesurer les implications théoriques et les enjeux herméneutiques qui lui sont liés. Il est en effet une question primordiale qu'une œuvre comme celle qui nous interpelle ici ne peut s'empêcher de soulever, celle des motivations et de la visée intellectuelles qui ont poussé Meddeb à cette réactivation de l'imagerie soufie d'Ibn 'Arabî. Faire abstraction de cette question serait, de la part de l'analyste, vouer la lecture à des tâtonnements infructueux.

Toute entreprise poétique gagne en cohérence et en pertinence dès lors que le mécanisme discursif et philosophique qui la provoque et la nourrit est mis en évidence. Compte tenu du titre du recueil, ce serait quasiment une tautologie que de dire qu'il existe entre la sensibilité scripturale de Meddeb et l'univers philosophique et mystique d'Ibn 'Arabî des rapports privilégiés et profonds. Il faut donc transformer cette évidence en curiosité qui exige d'être définie dans l'économie de l'échange et du pacte spirituel qui peuvent régir les rapports entre deux écrivains par delà les siècles. Il ne faut pas perdre de vue le fait qu'en

érigeant Ibn 'Arabî en référence scripturale et intellectuelle, Meddeb se situe dans un rapport spécifique et particulier avec le passé.

### 2.2 Re-citer

C'est toute la question du patrimoine arabo-islamique et son impact sur les écrivains contemporains qui est, d'une certaine manière, soulevée ici. A ce titre, le cas de Meddeb demeure hautement instructif et révélateur du degré de perméabilité des écrivains et intellectuels maghrébins francophones au corpus arabe classique.

De ce point de vue, l'étude du cas de cet écrivain est plus qu'une nécessité d'analyse textuelle, car nous pensons que l'approche herméneutique est extensive à une démarche beaucoup plus générale, qui touche ici à un problème de théorie et d'histoire littéraire dont l'objet serait l'étude des cycles de disparition et de renaissance d'oeuvres littéraires et philosophiques à travers le temps.

Notre réflexion n'ira toutefois pas jusqu'à l'étude diachronique du phénomène; c'est là une tâche qui excède le cadre de notre recherche, laquelle se réserve dans les modestes limites de ce que nous appellerions volontiers l'histoire vivante du fait littéraire. C'est dans une perspective archéologique que s'inscrit notre approche de l'appropriation du texte classique par une poétique moderne telle que la pratique Meddeb.

Or, cette pratique, en tant qu'assimilation et absorption d'un discours par

un autre, ne peut que révéler un effort métalinguistique solidaire des différentes pratiques que nous avons déjà observées à travers l'écriture romanesque de **PHANTASIA** et de **TALISMANO**. Nous avons pu constater ainsi comment la fébrilité métalinguistique d'élucidation liée au bilinguisme était une manière de suggérer cette obsession du sens absent, suspendu, raréfié, inconnu, qui affleure à la surface du texte, comme une interminable énigme, mais qui reste presque toujours en disponibilité de déchiffrement.

S'il y a un terme pour qualifier le travail de Meddeb, dans **TOMBEAU**, nous choisirons volontiers celui de "**re-citer**", terme ambivalent que choisit Henri Corbin lorsque de son côté il a eu à analyser les récits visionnaires d'Avicennes. Les arguments que Corbin développe à propos des récits spirituels d'Avicennes sont parfaitement transposables à la situation de Meddeb face à Ibn 'Arabî. Il est intéressant de signaler comment justement Corbin a posé la question de l'héritage philosophique d'Avicennes en termes de rapport spirituel à la chronologie ou, si l'on veut, d'une perception sympathique inscrite dans l'expérience intime du legs philosophique et spirituel des Anciens. L'argumentation de Corbin rappelle d'ailleurs la démarche de Paul Ricoeur fondée sur la notion de "***cercle herméneutique***", défini comme une sorte de contrainte épistémologique irréductible :

"***Il faut comprendre pour croire, mais il faut croire pour***

***comprendre***".[1]

Le préalable d'un rapport sympathique, d'une perméabilité au texte est une condition initiale que doit réaliser l'exégète ; de même, l'on ne peut croire que ce que l'on aura préalablement compris et déchiffré : cercle non pas vicieux, mais stimulant, susceptible de rendre accessible le sens donné d'abord dans la distance et l'éloignement.

Le terme "re-citer"[2] signale en effet un double travail, celui de la citation,

---

[1] Paul Ricoeur, **LE CONFLIT DES INTERPRETATIONS, ESSAIS D'HERMENEUTIQUE,** Seuil, Paris, 1969. C'est dans les mêmes termes que Corbin analyse la position d'Avicennes par rapport aux références textuelles qui l'ont initié : "*Il est possible que dès maintenant se laisse entrevoir l'enseignement que peut nous donner Avicennes. Il peut se faire que la lettre de son système cosmologique soit close à la conscience immédiate de nos jours. Mais l'expérience personnelle confiée à ses Récits, révèle une situation avec laquelle la notre a peut être quelque chose en commun. Dans ce cas, son système devient le "chiffre" d'une telle situation. Le "déchiffrer", ce n'est pas accumuler une vaine érudition des choses, mais nous ouvrir à nous-mêmes notre propre possible*", **AVICENNES ET LE RECIT VISIONNAIRE,** p. 19, Berg International Editeurs,Paris, 1979.

[2] Il est intéressant de préciser que c'est en se fondant sur ce verbe hybride que Corbin va justifier, à propos des textes d'Avicennes, l'appellation "Récits" plutôt que "allégories mystiques", "histoires ou contes philosophiques". Il invoque d'ailleurs un argument philologique pour démontrer comment s'effectue à travers la circulation des symboles dans les textes mystiques appartenant à des périodes différentes, l'opération d'initiation spirituelle, dont la première condition est l'épreuve de l'exégèse, de la connaissance intime : "*Ce n'est pas une histoire arrivée à d'autres, mais la sienne propre, son propre "roman spirituel", si l'on veut, mais personnellement vécu : l'âme ne peut la dire qu'à la première personne, la "re-citer", comme dans cette figure que la grammaire arabe appelle "hikâya" (histoire, mais littéralement mimêsis, imitation)*

mais aussi celui de la répétition, de la réitération, avec évidemment tout ce que cela implique comme oubli, variation, décalage, réminiscence, imitation, amalgame ou défiguration. Un tel travail sur la lettre ne peut cependant se faire sans une assimilation et une maîtrise de l'esprit.

S'agissant d'un recueil comme celui d'Ibn 'Arabî où justement toute l'énergie poétique est tributaire de cette dichotomie entre la lettre et l'esprit, entre le sens exotérique et celui ésotérique, le travail poétique de Meddeb est forcément appelé à pratiquer une gestion esthétique appropriée à la nature d'un tel matériau. C'est dire que la poésie de **TOMBEAU** est d'abord le fruit d'un déchiffrement ; elle est, pour renouer avec notre terminologie, la forme la plus paradoxale, mais certainement la plus achevée, de ce que nous avons précédemment appelé la surperformance métalinguistique.

Paradoxale dans la mesure où elle allie herméneutique et poésie ; surperformante parce que loin de banaliser ou d'appauvrir le matériau discursif et imaginaire dans lequel elle puise, elle le ranime et lui restitue sa dignité de message à la fois universel et moderne.

### 2.3. L'arabe langue-morte

---

*où le récitant reproduit, au péril même d'un solécisme, les termes dont s'est servi l'interlocuteur, comme ici même Avicennes re-citera l'enseignement de Hay Ibn Yaqzân*" H. Corbin, 1979, p. 43.

C'est ici qu'une fois encore nous bifurquons vers le paratexte auctoriel pour rappeler cette donnée fondamentale de la démarche de Meddeb en général, mais qui a une valeur particulière dans le cas de **TOMBEAU**, celle en l'occurrence qui se rapporte au statut de la langue arabe. Dans la communication orale précédemment indiquée, il précise, nous citons :

"***Dans ce tombeau, un tombeau de plus dans la tradition des tombeaux, j'ai mis en œuvre bel et bien la ruse qui assimile la langue arabe à la langue morte*".**

"**D'orient et d'occident**", Cologne, 1989.

Cette ruse comme il l'appelle n'a rien d'un subterfuge technique limité ou ponctuel ; elle est au contraire un principe théorique qui se trouve à l'origine de toute son entreprise poético-philologique. Quelques mois plus tard, après la parution du recueil, il va préciser le fonctionnement de l'arabe qui, dans le cas d'une écriture sous-tendue par le bilinguisme comme la sienne, est conditionné par la hiérarchisation qui le situe forcément à l'arrière plan de la langue française:

"***si l'on crée à partir d'une position bilingue, une hiérarchie entre les langues est nécessaire. Dans ma stratégie d'écriture, j'ai suivi un long parcours avant de capturer le français par le maintien artificiel de la langue arabe dans le lieu de la langue morte ; celle-ci contrôle l'expérience littéraire parce qu'elle permet de fréquenter un classicisme dans sa lettre*".**

"**Poétique d'un tombeau**", p. 42.

L'expérience poétique de **TOMBEAU** va donc être le point de départ d'une réflexion sur le statut problématique de la langue arabe dans le processus de création hétérolingue initialement marqué par la séparation symbolique. Cette réflexion, propice à la polémique, dans la mesure où elle a poussé l'audace jusqu'à toucher au symbole du sacré, sera portée vers plus d'affinement et de précision dans un texte ultérieur dans lequel l'auteur va tracer les limites de ce concept de "langue-morte" en le définissant comme étant exclusivement un principe de création littéraire[1]

Les arguments évoqués sont divers, le premier, étant d'abord d'ordre éthique, selon lequel le caractère choquant de la formule "l'arabe langue-morte" est lié à une nécessité devenue urgente, celle de la franchise. Il convient, selon l'auteur, de lever le voile sur l'interdit et faire éclater au grand jour un malaise réel qui sourd dans les consciences, malaise intériorisé par les intellectuels arabes comme un tabou, donc comme la virtualité de la schizoïdie.

Le deuxième argument évoqué est d'ordre esthétique et se rapporte au décalage qui, semble-t-il, existe entre la langue arabe et l'époque et qui, de ce fait, la situerait dans l'anachronie.

---

[1] Il s'agit d'un texte paru en marge des Rencontres de la Bibliothèque Municipale de Marseille, Comptes-Rendus, du 5 Mai au 27 Juillet 1995, polycopiés, pp. 20-21. Ce texte reprend de manière un peu plus consistante les remarques brièvement énoncées dans "**Poétique d'un tombeau**".

Le troisième argument, qui est d'ordre littéraire, postule, visiblement sur la base d'une observation et d'une enquête assez larges, l'existence de deux états de la langue arabe chez des écrivains qui pratiquent pourtant exclusivement l'arabe comme langue rédactionnelle. Ainsi, il paraît que certains écrivains du Maghreb n'ont pas réussi à constituer leur propre idiolecte en arabe classique. Une telle assertion est entérinée par le témoignage d'un certain nombre d'écrivains arabes du Machrek qui prouvent qu'en effet la langue de certains textes maghrébins rappelle étrangement celle de la période abbasside.

En persistant à croire qu'ils écrivent dans une langue vivante, ces derniers ne font en réalité que pratiquer un état de langue archaïque, ce qui entraîne alors un état d'étrangeté à soi-même dans la langue d'origine, puisque l'écrivain échoue à être lui-même dans sa propre langue, à créer le langage qui l'identifie et qui définit les contours de son idiosyncrasie par rapport à la communauté.

Toutefois, il existe, à côté de l'arabe langue morte, un arabe langue vivante qu'on trouve notamment chez les écrivains arabes du Machrek, lesquels travaillent à leur manière à partir du fonds légué par les Anciens, en particulier les soufis qui constituent un pôle séducteur propice aux pérégrinations intellectuelles de la modernité.

La langue morte n'est pas un matériau inerte, statique, amorphe ; elle est la source qui alimente le processus de création et le dynamise. De sorte que, paradoxalement, c'est en tant que langue morte que l'arabe devient actif chez un écrivain qui, comme Meddeb, écrit dans une langue autre. Lui-même définit cette

situation et révèle ainsi, comme il l'a d'ailleurs très souvent fait, le dispositif de son atelier :

"***En effet, j'écris en français mais une des sources majeures de mon inspiration poétique et théorique reste les textes arabes anciens, médiévaux, et surtout le corpus soufi. Chaque fois que je me trouve en situation d'écriture, je m'entoure de textes arabes du VI ème au XIII ème siècles, je me laisse imprégner par leur lecture, je cueille ainsi dans la langue d'écriture le climat de la langue de lecture. Et parfois cet usage de la langue absente comme langue de l'impulsion créatrice se réalise dans l'emprunt des figures, des métaphores, des thèmes, des mythes, des personnages, des modalités, des structures. De diffuse, la notion de langue morte devient précisément active. Une des fonctions de la langue morte c'est qu'elle demeure centrale comme langue de culture à défaut de continuer d'être langue d'écriture***".

"**L'arabe langue-morte**", 1995

### 2.4. Le deuil de la langue

Dire que l'arabe est une langue morte, c'est le consacrer comme source culturelle, comme fonds symbolique d'une grande efficacité discursive et poétique ; c'est le désigner comme un site archéologique mobilisateur d'une

permanente curiosité. En fin de compte, l'élaboration du concept de la langue morte, qui est consécutive au constat et à l'acceptation d'une mort, d'une perte, est en soi un appel au deuil.

C'est l'auteur lui même qui convoque le discours psychanalytique pour corroborer sa position :

> "***Cette expression de la désacralisation est nécessaire à la survie du sujet arabe ; il est temps d'arracher la langue arabe à son dogme et de la ramener à sa vérité humaine : ne dit-on pas en psychanalyse que pour acquérir sa souveraineté le sujet est conduit à mourir à sa langue? n'est-ce pas là une des conditions de l'affranchissement qu'exige la naissance à l'écriture ?*** "[1]

---

[1] Nous tenons à préciser qu'outre les trois références que nous venons de signaler, le concept de l'arabe langue-morte apparaît dans d'autres textes : des entretiens : - "**La mondialisation est d'abord un travail d'archéologie et de généalogie, donc de construction**", propos recueillis par Saïda Charafeddine, **LA PRESSE**, Tunis, le 09/10/95 ;

- "**Il est temps de reconsidérer notre rapport au passé**", entretien conduit par Ridha Kéfi, **CONFLUENCES**, n° 6, numéro spécial **LES REPLIS IDENTITAIRES**, Printemps 93, Paris ;

des articles : - "**Entre l'un et l'autre**", **ESPRIT / LES CAHIERS DE L'ORIENT**, Juin 1994 ;

- "**Ecrire entre les langues**", **REVUE D'ÉTUDES PALESTINIENNES**, n° 35, Printemps 1990 ;

- "**La disparition**", **CAHIERS INTERSIGNES**, n° 4/5, numéro spécial **LA DESTRUCTION**, Paris, Automne 1992. En fait le premier texte où ce concept apparaît, mais de manière presque inaperçue, car non accompagnée de discours théorique pour l'expliciter, est bien **PHANTASIA**, dans lequel il évoque la posture de la séparation et de la nostalgie qui commande son rapport à la langue arabe : "*Jouis d'un islam non*

(Ibid. 1995)

Comme dans toute situation de deuil, c'est le principe de la vie qui finit par prévaloir, grâce en particulier à un rapport positif avec l'objet de la perte, rapport qui puise sa dynamique dans l'énergie que diffuse l'oubli. Le deuil n'est donc pas un effacement définitif, irrémédiable, mais la transfiguration de l'absence radicale et de la perte initialement irréparable en trace, en une sorte de présence dépouillée, raréfiée, mais jamais vide ou totale vacuité, car invitation constante au comblement et à la réparation :

> "***L'arabe langue-morte est une langue qui vit dans la mesure où la condition de survie des vivants est de continuer sans répit l'entretien avec les morts. Cette exigence de survie peut se faire tout aussi bien en langue arabe : l'arabe vivant ne cessant la conversation avec l'arabe mort et avec d'autres morts ; de cette opération menée en conscience ou dans l'insu dépendra en partie l'avenir de la langue arabe***"
>
> (Ibid.).

Il est donc de première importance de noter que la mort à la langue définit d'une part une position existentielle dans laquelle le bilinguisme n'est qu'un élément contingent, puisque aussi bien cela concerne le parfait arabophone que

---

*communautaire, que tu reconnaîtras dans les bienfaits d'une langue devenue pour toi morte, l'arabe, langue liturgique et pulsionnelle, qui, par son absence, sustente l'imagination créatrice...*" p. 66

l'écrivain francophone ; et d'autre part elle implique un comportement intellectuel et poétique qui célèbre la vie et rejette l'enlisement dans la nostalgie mélancolique. Enoncer la mort de la langue, c'est d'emblée se situer dans la dialectique de la vie et de la mort, dialectique qui, chez Meddeb, trouve sa solution la plus apaisée dans la stratégie du deuil.[1]

---

[1] En fait la question du deuil et de ses rapports avec la séparation linguistique est appelée à être l'un des thèmes dominants de l'écriture littéraire de la modernité. Citons à ce propos le témoignage de Julia Kristéva qui, comme Meddeb, a adopté la langue française : "*Est-ce qu'il y a deuil dans ma situation? Non, je ne le crois pas. Rien n'est mort. Chaque élément, y compris l'originaire, a été prospecté et réapproprié dans une autre langue. Il n'y a pas de douleur ou de regret vis à vis du bulgare. C'est un jardin secret, mais j'en ai d'autres. J'ai eu la chance, alors que je suis née dans cette Bulgarie bloquée dans les Balkans et le totalitarisme, d'apprendre le français et l'anglais à l'école maternelle. J'ai éprouvé une sorte de séduction pour le français et, dès que j'ai eu la possibilité de choisir, je me suis reconnue dans cette langue. La séparation d'avec l'origine ne crée pas forcément un manque ou un état mélancolique. La polyphonie, la pluralité culturelle et personnelle m'est apparue joyeuse. On s'y invente un nouveau style, une nouvelle façon de parler, grâce au jeu dialectique des deux langues. On échappe à la pesanteur des origines. On essaie...*", "**En deuil d'une langue ?**" **AUTREMENT**, n° 128, numéro spécial **DEUILS**, Paris, Mars 1992. Tout en présentant une évidente similarité avec la situation de Meddeb, la démarche de Kristéva propose cependant une évaluation tout à fait différente de la question du deuil de la langue, problématique qui dès le titre semble infléchir vers une lucidité suspicieuse qui finit par considérer, à notre avis de manière réductrice, la mort de la langue comme une forme déguisée de régression : "C*e qui me déplaît dans l'idée de deuil de la langue, c'est qu'elle suppose une origine indépassable et, si l'on choisit autre chose, on tue la langue maternelle. Ca me semble extrêmement suspect. C'est un discours de haine, un discours nationaliste - la question nationale n'étant que la forme politique de l'identité. De même que la nation ne devrait être ni droit de sol, ni*

Parlant des **DITS DE BISTAMI**, l'auteur a tenu à préciser, dévoilant ainsi de manière incidente ce qui au fond est intériorisé comme quelque chose d'essentiel, que cet ouvrage n'était pas une "traduction" mais une "recréation"[1] des paroles du mystique. A la neutralité du mot "traduction", il préfère les connotations de "recréation", terme qui fait ressortir avec force le processus de création esthétique articulé à la mort. De ce fait, Bistamî, comme Sohrawardî et Ibn 'Arabî, continuent à incarner un horizon de discours et la promesse d'une parole poétique inépuisable.

D'une certaine manière, cela nous ramène encore une fois à cet élément essentiel du paratexte du recueil qu'est le titre, dont l'une des significations cachées serait ainsi liée - peut être à l'insu de l'auteur ? - au postulat de la langue morte. En effet, que dit ce titre sinon la mort ("tombeau") de la langue arabe

---

*un droit de sang, mais un droit de choix - le degré de démocratie d'une communauté devrait se permettre ce choix -, de même le degré de liberté vis à vis de la pesanteur des origines est de s'autoriser à choisir son pays et sa langue !* " (Ibid. p. 32). Ainsi, là où Meddeb postule le travail d'une archéologie du sujet et d'une déconstruction, Kristéva conclut à une régression et à une obsession de l'origine.

[1] En réponse à une remarque concernant l'évolution de son écriture vers plus de limpidité et de clarté, il affirme en effet : "*Et mon dernier livre sur Bistamî [...] avance plus encore dans la voie du dépouillement et de l'essentialité. Il s'agit d'une recréation de ses dits* (*je préfère ce mot à "traduction", car l'identification est totale*) *qui donneraient profondeur au doute, à la croyance, à l'absolu dans la plus extrême des économies textuelles*". Cf. "**L'écriture est une instance de survie**", entretien conduit par Emna Bel Haj Yahia, **LE MAGHREB**, n° 138, 10 Février 1989, Tunis.

("d'Ibn 'Arabî"), et donc tout le programme de sa renaissance et de sa convocation à la vie ?

Il nous paraît essentiel, avant d'entamer l'analyse détaillée du texte, de définir les grandes lignes de ce travail poétique qui a eu pour ambition d'exhumer un discours poétique et spirituel, travaillé par l'obsession du sens absent et caché, pour le faire advenir à l'épreuve du présent, c'est à dire d'une durée encore plus marquée par la dette du sens et la conscience de la perte. Or il se trouve que chez les deux poètes, la métaphore féminine est au centre de l'expérience ontologique de l'absence et de la séparation. D'une certaine manière, le fonctionnement de la métaphore féminine chez Meddeb n'est effectivement pas sans similitude avec celui d'Ibn 'Arabî, même si les données propres à chacun des deux poètes restent foncièrement différentes. On peut indiquer à ce propos, à travers une démarche comparée, les éléments suivants :

- Si chez le poète soufi la femme, en la personne de Nidhâm, est un personnage réel, chez Meddeb Aya est au contraire un personnage imaginaire dont l'existence est essentiellement scripturale. Nous signalons à ce sujet que le personnage d'Aya n'est pas exclusif à **TOMBEAU**, puisqu'on le trouve dans d'autres textes. Sa première apparition remonte à un poème publié en 1982, intitulé "**Aya**"[1] ; puis on la retrouve en 1983 comme protagoniste absente dans un

[1] Poème paru dans **DERIVES**, 31-32, Montréal, 1982. Sa rédaction remonte cependant à août 1978. L'auteur a tenu à nous préciser dans une courte note que ce poème a été "*écrit à Harhoura, dans la maison de mon ami Abdelkébir Khatibî : c'est là que*

récit poétique consacré au moussem de Moulay Idriss Zarhoun[1] ; plus tard en 1987 dans un petit texte intitulé "**Hammam fassi**"[2] ; en 1990, dans un autre texte poétique intitulé **LE BATON DE MOÏSE.**[3] L'apparition la plus importante de ce personnage se trouve dans **PHANTASIA**, roman dans lequel elle incarne le personnage du partenaire féminin du héros-narrateur, une femme à la fois sensuelle et spirituelle qui va initier le héros au mystère de la gnose par l'intermédiaire du corps. Cette fonction d'adjuvant herméneutique, doublée d'une

---

*pour la première fois apparaît le nom et la figure d'Aya*". Cet information ne nous empêche cependant pas de soupçonner la présence de ce personnage féminin, sous-forme anagrammatique, dans l'héroïne de **TALISMANO**, Z***ay***n***a***b. Une telle assertion peut d'ailleurs être facilement accréditée par des éléments de description. Dans **TALISMANO**, Zaynab est décrite comme une femme multiple, à la fois arabe, berbère, latine (cf. pp. 51-52, 2ème édition) ; dans **TOMBEAU**, sans être explicitement nommée, la femme aimée (Aya) est décrite de manière similaire : Dans la stance V, elle est "*l'étrangère, la subtile en amour*" ; dans la stance XXIII, elle est "*almée*" ; dans la stance XXXII, "*arabe et blanche, elle parle franc, avec une latine saveur*", dans la stance XLIV, elle est "*la belle arabe, dont la voix latine...*"

[1] Texte intitulé "**Moussem / fragment**", paru dans **FLEUVE** n° 2, Rouen, 1983.

[2] Texte paru dans la revue **EUROPE**, numéro spécial **LITTERATURE DE TUNISIE**, n° 702, Paris, octobre 1987.

[3] Paru chez Collectif Génération éditeur, Paris, 1990. Il s'agit, d'après une note manuscrite qui nous a été fournie par l'auteur, "*d'un livre à tirage limité* (*20 exemplaires*) *: de format japonais en accordéon* (*il se déploie comme un serpent, d'un seul tenant*) *avec intervention picturale directement sur le poème par l'artiste japonais Kölin*".

présence amoureuse constamment euphorique, sera confirmée de manière encore plus forte dans **LA TACHE BLANCHE**, texte consacré au site archéologique de Pétra, et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir en détail dans une étape suivante de notre travail. Nous tenons à signaler encore un autre repère dans cette géographie scripturale d'Aya, celui que constitue l'entretien de l'auteur avec Jalila Hafsia. Interrogé sur l'identité de ce personnage et sur le statut qui lui est attribué dans **PHANTASIA**, l'auteur répond en insistant sur la dimension mystique qui, selon lui, est propre à la femme, qu'elle magnifie jusqu'à lui conférer une fonction épiphanique. Les termes de cette définition, dans laquelle il se réfère au maître soufi Jalâl Ad-Dîn Rûmî, reprennent en échos ceux d'Ibn 'Arabî et ceux de **TOMBEAU** :

> "***La femme est le rayon de la lumière divine. Ce n'est point l'être que le désir des sens prend pour objet. Elle est créateur, faudrait-il dire. Ce n'est pas une créature***".[1]

Enfin, la dernière apparition en date d'Aya est celle des **99 STATIONS DE YALE** ; son nom s'y répète quatre fois, dans les tercets-stations 34, 40, 43 et 98.

- Le choix esthétique qui consiste chez Ibn 'Arabî à enchâsser une signification spirituelle dans une rhétorique courtoise n'est pas celui de Meddeb. **TURJUMAN** est régi par une poétique hermétique et allusive, soucieuse de se

---

[1] Cf. "**La quête de la modernité**", entretien avec Jalila Hafsia, **LA PRESSE DE TUNISIE**, Tunis, le 20/11/86.

conformer à un code de la communication spécifiquement soufi qui prône le voilement, tandis que **TOMBEAU** puise dans cette même poétique mais sans en répercuter le prétexte théocentrique. La conjonction entre les deux textes ne concerne donc que le plan du signifiant, étant donné que les visées discursives propres à chacun des deux poètes, et malgré les similitudes dans leur fonctionnement, demeurent fondamentalement opposées dans leurs prémisses.

Ainsi, chez Ibn 'Arabî, la dialectique du voile et de la vision qui définit la tension de l'amoureux vers son aimée est à interpréter comme la métaphore amoureuse qui désigne la nostalgie de l'homme pour la proximité divine, la femme étant présentée comme l'adjuvant spirituel par excellence. Tout comme l'amant qui tend à réintégrer son origine divine à travers la femme, le discours poétique invite lui aussi à une lecture qui le ramènerait à son sens premier, présent mais invisible, absent mais accessible à l'initié.

De cette poétique du secret, il ressort que le langage ne désigne que l'apparence des choses ; car entre lui et son référent premier existe une opacité, un abîme qui ne peut être supprimé que par la disposition gnostique. Interpréter signifie ici le retour au sens premier, opération qui, dans la tradition de la glose en islam porte le nom emblématique de "**ta'wîl**".[1]

---

[1] Sur ce terme clé de la pensée et de la spiritualité islamiques, nous renvoyons aux analyses d'Henri Corbin, notamment dans son **HISTOIRE DE LA PHILOSOPHIE ISLAMIQUE**, (1964), et dans **AVICENNES ET LE RECIT VISIONNAIRE**, (1979), ouvrage dont nous citons le passage suivant qui montre le fonctionement et la signification philosophique de ce concept métalinguistique : ""*Ta'wîl*" *forme habituellement avec*

Or s'il y a une différence entre **TOMBEAU** et **TURJUMAN**, c'est dans les répercussions philosophiques de cette poétique du secret et de l'herméneutique qu'elle postule. En effet, chez Ibn 'Arabî la stratégie métalinguistique du ta'wîl procède d'une vision du monde qui postule l'existence d'une vérité antérieure, originelle, qui exprime en quelque sorte le prolongement ontologique de l'homme. En d'autres termes, sa poétique mystique est une manière d'affirmation du divin par un langage harcelé par la transcendance jusque dans ses référents mondains les plus matériels (la topographie, le corps de la femme, la faune et la flore, les couleurs, les éléments cosmiques comme la pluie, le vent, les nuages, les éclairs, l'orage, le soleil, la lune, les étoiles etc..)

Au contraire de tout cela, le texte de Meddeb, bien que profondément travaillé par l'inquiétude et l'angoisse liées à la perte et à la séparation, demeure obstinément sourd aux sirènes de la transcendance théologique. Il ne va pas au delà de la récupération d'un matériau poétique qui, du reste, lui paraît propice à

---

"*tanzîl*" *un couple de termes et de notions à la fois complémentaires et contrastantes.* "*Tanzîl*" *désigne en propre la religion positive, la lettre et la Révélation dictée par l'Ange au Prophète. C'est faire descendre cette Révélation du monde supérieur.* "*Ta'wîl*" *c'est étymologiquement et inversement faire revenir à, ramener à l'origine et au lieu où l'on rentre, conséquemment revenir au sens vrai et originel d'un écrit. "C'est faire revenir une chose à son origine... Celui qui pratique le ta'wîl est donc quelqu'un qui détourne l'énoncé de son apparence extérieure* (*exotérique, Zâhir*) *et le fait se retourner à sa vérité* (*haqîqat*)" *c'est ce qu'il ne faut jamais perdre de vue lorsque dans l'usage courant on désigne, à juste titre, le ta'wîl comme exégèse spirituelle intérieure, symbolique, ésotérique etc..*" p. 38

exprimer sa propre expérience existentielle, laquelle reste avant tout fidèle à une pensée radicale de l'orphelinat.

A la différence du protagoniste de **TURJUMAN**, qu'Ibn 'Arabî définit d'ailleurs dès le deuxième poème du recueil comme une sorte d'hypostase du principe de la foi, et donc définitivement débarrassé des entraves de la raison et de l'animalité,[1] celui de **TOMBEAU** se veut manifestement ancré dans la référence autobiographique et incarne ainsi une expérience amoureuse radicalement coupée de sa référence théocentrique, coupure dont le protagoniste s'active à porter le deuil à travers, entre autres, une exhibition hédoniste de la nudité de la femme et du geste érotique. L'un des aspects du travail de Meddeb, dans **TOMBEAU** consiste donc à démontrer les virtualités de ce qu'il nomme l'"inouï" dans un discours poétique qui, pourtant, se veut avant tout exaltation de la spiritualité et dépassement de la lettre.

---

[1] S'adressant à lui-même, le poète recourt à la forme duelle de l'énonciation (forme inexistante dans la langue française), et explique ce procédé par l'argument métaphysique selon lequel l'être de l'homme est régi par la dynamique à la fois contradictoire et complémentaire des principes de la raison et de la foi. Curieusement, le même argument revient chez Dante dans **LA VIE NOUVELLE**, et le commentaire qu'il fait de son poème rappelle étrangement la note d'Ibn 'Arabî relative au premier vers du deuxième poème de **TURJUMAN** : "*En ce sonnet ["Gentil penser qui me parle de vous"] je fais deux parts de moi, selon que mes pensers étaient divisés. A l'une de ces parts je donne le nom de "cœur", à savoir l'appétit ; l'autre, je l'appelle "âme", à savoir la raison ; et je dis comment l'un parle avec l'autre. Et qu'il soit juste d'appeler "cœur" l'appétit, et "âme" la raison, est chose assez manifeste à ceux auxquels il me plaît que ces rimes soient découvertes.*" (**ŒUVRES COMPLETES**, p. 76).

- S'il est permis d'évoquer, à propos du choix d'Ibn 'Arabî d'envelopper un message spiritualiste dans une rhétorique saturée par l'éloge du féminin, une intention scandaleuse qui l'aurait poussé, comme l'ont fait avant lui un certain nombre de soufis, à un débordement discursif, il est évident qu'un tel argument ne peut concerner la poésie de Meddeb. Cependant, et pour peu que l'on consente à faire abstraction des systèmes axiologiques qui servent d'ancrage à l'armature théorique dont procède la démarche esthétique de **TOMBEAU**, on ne peut s'empêcher de relever le côté anachronique de la rhétorique de ce recueil, et dont l'un des effets serait justement de donner à cette poésie un caractère paradoxal et même, dans une certaine mesure, scandaleux à une époque particulièrement fermée au discours de la passion et de la rhétorique courtoise, une époque pour laquelle l'expression de l'amour est devenue inconcevable, sinon intolérable, si elle n'exhibe pas le corps à l'excès.[1]

Conscient de ce paradoxe, l'auteur n'a pu s'empêcher de l'évoquer dans la

---

[1] Roland Barthes a parfaitement diagnostiqué cette caractéristique du discours amoureux dans la société occidentale moderne : "*OBSCENE. Discrédité par l'opinion moderne, la sentimentalité de l'amour doit être assumée par le sujet amoureux comme une transgression forte, qui le laisse seul et exposé ; par un renversement de valeurs, c'est donc cette sentimentalité qui fait aujourd'hui l'obscène de l'amour*", **FRAGMENTS D'UN DISCOURS AMOUREUX**, 1977, p. 207. Nous tenons à prévenir tout malentendu à propos de cette remarque de Barthes ; ce serait un grossier contresens que de réduire le discours de la passion dont se réclame **TOMBEAU** à l'expression d'une sentimentalité amoureuse !

postface. Ainsi, on peut assimiler à une manière de défi et de provocation le fait qu'il ait tenu à exhiber après coup ce décalage chronologique en rappelant et la date de la rédaction et le contexte intellectuel et idéologique auquel elle est articulée :

> "***Ces LXI stances ont été écrites [...] du printemps à l'automne 1984, dans l'énergie de la passion, en ce temps où les manifestations, jadis attribuées aux dieux vivants, changent en épiphanies sans attaches...***"

Ces propos révèlent de manière sibylline l'arrière plan philosophique dont se réclame l'expérience poétique de Meddeb, et qui n'est autre que celui du désenchantement et du retrait de Dieu. De sorte que, et contrairement à **TURJUMAN**, cette poésie renoue avec la métaphore théocentrée de l'amour courtois mais tout en étant radicalement orpheline de son sens théologique.

### 3. Effets de distanciation

Avant de voir le fonctionnement de l'émulation entre **TOMBEAU** et **TURJUMAN,** il importe de montrer d'abord en quoi la poésie de Meddeb se démarque et instaure sa distanciation discursive. Cette distanciation se manifeste en premier lieu dans ce qu'on peut appeler de manière générale les points

d'ancrage spacio-temporels. Un certain nombre d'éléments du chronotope[1] tendent à rendre évidente et incontournable la distance entre les deux textes, et ce malgré la proximité de principe que clame le titre.

### 3.1. Le chronotope autobiographique

#### 3.1.1. L'évocation de l'espace natal

Ainsi, et après toute une série de stances qui vont contribuer à donner l'illusion d'une poésie anonyme et détachée des contingences identitaires, intervient, dès la stance XI, un mode d'énonciation qui ne cessera d'infléchir le discours poétique vers la scène autobiographique. Dans la stance XI, on note l'apparition du thème du souvenir, articulé au temps perdu de l'enfance : "***Enfant, je me souviens***". C'est d'ailleurs la seule pièce où l'évocation de l'enfance se fait de manière aussi explicite. C'est plutôt à une évocation elliptique de l'espace de

[1] Nous employons ce terme dans le sens métaphorique et large que lui donne Mikhaîl Bakhtine : "*Nous appelerons chronotope, ce qui se traduit littéralement par "temps-espace" : la corrélation essentielle des rapports spacio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature*", **ESTHETIQUE ET THEORIE DU ROMAN**, 1978, p. 237.

l'enfance que nous assistons dans d'autres stances. Certains indices désignent, mais de manière en quelque sorte métonymique, ce lieu abandonné.

Le voyage en avion que raconte la stance XVI s'avère être un voyage de retour qui ramène le protagoniste vers son pays natal, ce pays où le désert semble hésiter entre une signification mythique et une autre bien réelle, et même à la limite banalement contemporaine :

> "***Au fond de moi brillait une brûlure, grain de sable qui meurtrit l'œil, la tribu nous convia à manger, mais la brûlure empêchait [...], je cachais ma larme [...], le corbeau nous survolait, il se posa sur l'antenne***"

En se dérobant au rituel hospitalier de la tribu, le protagoniste signifie sa résistance aux sirènes du festin communautaire. L'apparition du corbeau perché sur une vulgaire antenne de TV, cet oiseau emblématique de la poésie du deuil et de l'exil chez les soufis, finit par nous convaincre du caractère dérisoire de ce lieu qu'est le désert originel, désormais coupé de son prestige mythique et spirituel.

Cette désillusion est en outre suggérée par un état disphorique du corps tout entier abandonné à la sensation de la douleur. Fidèle au protocole de désignation qui s'entête à taire le nom de l'espace natal, le poète va évoquer en termes quasi sibyllins et la maison familiale et la ville de son enfance.

### 3.1.2. La maison familiale

Ainsi, dans la stance XLIII, ces deux espaces intimes n'apparaissent finalement que comme énigme dont le secret n'est accessible qu'au prix d'une longue et patiente intimité de lecture. C'est d'abord la maison familiale qui est évoquée :

> "***L'oiseau blanc du Yémen descend dans le jardin, et réveille ses congénères, qui habitent l'araucaria géant, dont l'ombre couvre l'orangeraie***"

Le jardin de la maison familiale, depuis **TALISMANO** et **PHANTASIA**, apparaît toujours comme un lieu obsédant et profondément associé à l'enfance. Trois éléments constitutifs de ce jardin apparaissent dans cette stance : l'oiseau, l'araucaria et l'orangeraie. Or, à suivre les différentes apparitions de ce jardin dans les textes de l'auteur, on constate qu'au moins l'un de ces éléments est évoqué.

Dans **TALISMANO**, ce sont les oiseaux qui dominent lors de la première évocation de la "***maison paternelle***" et de son jardin (Cf. pp. 31-32). La deuxième évocation de ce lieu va quant à elle privilégier l'élément de la flore, et mentionne, parmi les arbres qui s'y trouvent, des "***citronniers***", des "***orangers***", un "***bigaradier***" et un "***mandarinier***" (cf. p. 41). Quand à l'araucaria, il est probablement figuré par le "***conifère géant***" (p. 32) qui abrite les divers oiseaux familiers de la maison.

Ces mêmes éléments, à quelque variation près, reviennent dans **PHANTASIA**, texte dans lequel cet espace va fonctionner comme un motif

particulièrement itératif, puisqu'il revient quatorze fois. A trois reprises, c'est l'oranger qui est mentionné. La troisième fois où cet arbre est signalé, c'est à la page 105, c'est à dire pratiquement au milieu du roman, comme si le volume était commandé par une intention géométrique qui chercherait à mettre en valeur cet espace et cet arbre emblématique.[1] Quant à l'araucaria, il est doublement mentionné dans ce même passage de la page 105 et est présenté comme l'axe à

---

[1] La première apparition de l'oranger coïncide avec la première page du roman ("*Jardin d'orangers*" p. 11) ; la deuxième fois correspond, à quelques pages près, au milieu ("*une branche d'oranger*" p. 105) ; enfin la troisième précède de quelques pages seulement la fin du roman ("*Je passe une partie de la nuit à fixer le jardin de l'enfance, humant les fleurs d'orangers...*" p. 208). Les autres occurrences de l'image du jardin sont les suivantes :

- Description de la forme géométrique du jardin. (p. 12).
- "*L'image du jardin me hante*" (p. 14).
- "*l'obsession du jardin*" (p. 20).
- "*j'invente un jardin ombreux qui n'est pas celui de mon enfance*" (p. 29)
- "*Une violence primitive me saisit aux abords du jardin, faussaire de l'enfance.*" (p. 36).
- "*Dépouillé de ma jouissance [...], je retourne au jardin de l'enfance. Son image m'obsède dans la rue sonore.*" (p. 55).
- "*je rumine l'obsession du jardin.*" (p. 74).
- "*Nous allons vers le sud, vers le patio marmoréen qui, dans ma mémoire, côtoie le jardin dont l'image ne me quitte pas.*" (p. 75).
- "*les images qui me hantent, jardin et patio.*" (p. 79).
- "*père planant sur le jardin qu'il avait façonné de ses mains et qui cristallise dans mon imagination l'espace de l'enfance*" (p. 104).
- "*Du magma d'images, qui, dans ta tête, bourdonne, transparaît, limpide, le jardin de ton enfance*" (p. 178).

partir duquel est organisé le découpage de l'espace planté. En dehors des deux romans, la maison de l'enfance et son jardin seront assez longuement évoqués dans un texte autobiographique d'ailleurs ostensiblement intitulé **LA MAISON DE L'ARAUCARIA.**[1]

Par ailleurs, l'inscription de l'espace autobiographique se fait à travers l'évocation métonymique de la ville de Tunis, discrètement suggérée par une particularité du relief :

> "***l'oiseau blanc du Yémen se posa, sur une hauteur bicorne, qui a la couleur moite de la boue***"

Il s'agit en effet d'un détail caractéristique de cette ville natale, et que l'auteur n'oublie pas de mentionner chaque fois qu'il est de retour chez lui. Dans **PHANTASIA**, il est évoqué à deux reprises dans le dernier chapitre du roman qui raconte les retrouvailles du narrateur avec sa ville, avec une légère variation dans sa désignation, puisque c'est la formule "***mont bicorne***" qui a été choisie cette fois-ci (cf. p. 210 et 212). A une modification près, la même appellation revient dans un texte récent consacré à Tunis :

> "***train roulant vers le sud, vers les cheminées de la cimenterie, horizon clos par le Bicorne, mont veillant de toutes parts sur les stations qui scandent le site du Grand Tunis et que nous***

---

[1] **LA MAISON DE L'ARAUCARIA**, (1993). Dans ce texte, l'araucaria fait figure d'arbre vedette, puisqu'il apparaît à quatre reprises (sans compter le titre), contre une seule apparition pour l'oranger.

***retrouverons au port de La Goulette...***"

"**La double mémoire**"[1] 1996

### 3.1.3. Le séjour parisien

Parallèlement à Tunis, le deuxième espace autobiographique suggéré par différentes stances est bien évidemment le séjour parisien. Là encore, la toponymie s'obstine à ignorer Paris comme elle a ignoré Tunis. La ville de l'exil sera évoquée à travers un certain nombre d'indices dont les plus évidents se rapportent aux caractéristiques climatiques et urbaines. De sorte que c'est toute la condition du poète, partagé en ses allers et retours entre les deux pôles géographiques de son existence, qui est ici livrée par bribes, à travers des

---

[1] "**La double mémoire**", in **LA TUNISIE 1936-1940**, Photographies faites par Ré Soupault, (1996). Il semble que cet élément topographique de Tunis a une valeur réellement emblématique. Nous avons pu relever chez un autre écrivain tunisien, en l'occurrence Hélé Béji, une véritable fascination pour cette montagne, implicitement assimilée, de par sa position à l'entrée de la ville, à une sorte de divinité tutélaire : "*la montagne aux Deux Cornes, aux portes de la ville*" (p. 55), "*la ville toute entière est au pied de la ligne d'ombre célèbre de la montagne aux Deux Cornes*" (p. 143). La désignation de cette montagne est en outre l'occasion d'un jeu poétique qui accumule le nom arabe "*la montagne de Bou Kornine*" et la métaphore qui l'assimile aux "*deux bosses d'un chameau géant*" (p. 65). Cf. **L'ŒIL DU JOUR**, (1985).

formules elliptiques.

L'inscription de Paris dans la topologie poétique est l'élément le plus explicite qui signe la distance temporelle et intellectuelle entre les deux recueils, dont l'un, rappelons le, s'était voué à la célébration exclusive du désert. Sur un plan strictement poétique, la référence parisienne agit comme un contrepoids au choix esthétique initial qui, dès le titre, semble favoriser la référence archaïque au désert. De ce fait, elle tempère la fascination de l'anachronique et ramène le lecteur à la vocation moderne du recueil ; elle réinstalle l'écriture poétique dans son lieu réel et la relie à l'évidence de sa langue d'adoption. Avant d'évoquer ce va et vient entre les deux espaces, il convient d'abord de montrer comment se fait l'émergence de cet espace concurrent qu'est la ville de Paris. Nous constatons que la désignation de la ville se fait à partir de deux positions, celle de l'observation à partir d'un lieu clos, et celle de la promenade. Dans les deux positions, Le discours poétique se distingue par une forte résurgence en lui des références iconiques typiquement européennes.

#### 3.1.3.1. La vitre et ses variantes

La première stance où cette ville est présente comme référence subjective du discours du protagoniste est la stance XIII :

"***derrière les vitres de la fenêtre, ruisselle une lumière d'hiver [...],***

***voiles d'insomnie dans la ville***"

Il est évident qu'ici Paris est présentée comme espace de résidence, la fenêtre étant cette cloison transparente qui relie l'intimité de la demeure à l'extérieur. C'est donc à travers le point de vue d'un familier que nous appréhendons la ville, présentée ici dans ce qu'elle a de plus caractéristique, à savoir son climat.

Or la fonction poétique de cet hiver, c'est justement d'entretenir la nostalgie de l'espace tunisois, limitrophe du désert. Il est intéressant de voir comment le protagoniste reste constamment attentif aux variations climatiques. Ainsi, dans la stance XVI, c'est encore l'hiver qui prévaut :

"***jour noir, la pluie bat la vitre***"

Encore une fois, notons la résurgence de la cloison transparente qu'est la vitre, objet qui sert merveilleusement la scénographie liée au thème mystique de la vision. La vitre est de ce fait un accessoire indispensable ; nous la retrouvons dans la stance XXXV, toujours comme révélateur des signes cosmiques dans leur diversité et variations ("***dans la ville, la vitre vibre, l'automne arde***"), puis dans la stance XXXIII ("***la ville se fige, de la fenêtre, je scrute le siècle, qui tue***").

Dans une scénographie entièrement régie par la dialectique de l'invisible et du visible, de l'absence et de la présence, du voilement et de la clarté, la vitre est naturellement promue au rang d'instrument poétique particulièrement indiqué ; sa transparence convie l'œil à l'absorption, et annule donc la dichotomie entre l'intérieur et l'extérieur. Pendant le voyage en avion qui ramène le protagoniste à son lieu d'origine, la sensation du regard atteint un état de disponibilité à la

poésie particulièrement aigu. Variante de la vitre, le hublot est ce qui stimule chez le voyageur l'aptitude à la transfiguration poétique de la chose vue.

Dans la stance XVI, l'œil est comme noyé dans l'imaginaire ; le regard ne perçoit pas l'objet tel qu'il est, mais, intériorisé, il le transfigure dans la réminiscence soufie et picturale :

"***la musique des anges transperce l'acier des réacteurs, du hublot me fixent des putti...***"

Ce regard aérien, tout entier gagné à l'euphorie de l'ascension, se spiritualise et devient propice à la métaphore : "***tu traverses les nuages, balles de coton***". Au-delà de l'analogie, ce qui semble fasciner le regard du protagoniste, c'est cette blancheur. Couleur angélique par excellence, elle est naturellement associée à l'aimée ; elle est sa couleur essentielle[1]. Les termes qui composent cette métaphore sont comme un matériau brut d'une grande plasticité, que le discours poétique recombine à l'occasion comme dans la stance XLVII :

"***le blanc de son œil est un nuage, que le narcisse tache***".

Dans la stance XXIV, qui raconte la traversée de la mer en bateau en compagnie de l'aimée, le hublot incarne la même fonction poétique, en révélant une vision de blancheur :

---

[1] C'est aussi la couleur de Béatrice dans **LA VIE NOUVELLE** : "*il advint que cette admirable dame apparut à moi vêtue de très blanche couleur...*" (Dante, **ŒUVRES COMPLETES**, p. 8). Qu'il y ait chevauchements entre les réminiscences dantesques et Ibnarabiennes, cela n'a rien d'étonnant.

"***elle regarde par le hublot, elle se lave dans l'écume, elle se couvre d'azur, qui rallume sa blancheur***".

Mais, comme dans la stance XVI, le hublot est ici un prisme articulé à la réminiscence picturale : après avoir révélé des putti et des anges, motifs familiers de la peinture italienne renaissante, il convoque ici dans toute sa splendeur la **NAISSANCE DE VENUS** de Boticcelli. Une mise en abyme de l'image poétique par l'image picturale paraît plus que vraisemblable dans ce contexte, d'autant plus que la référence picturale est donnée comme un puzzle dont les éléments sont à reconstituer à partir de différentes stances.

Ainsi, tout comme dans la **NAISSANCE DE VENUS**, où cette dernière apparaît au milieu d'une coquille, entourée d'écume, nous trouvons que l'apparition de l'aimée dans la stance XVIII est associée à la figure de la coquille :

"***Elle traverse la place ovale, théâtre en coquille***".

De même, certaines bribes descriptives de la stance XV correspondent facilement à des détails de ce tableau :

"***le sein laiteux, à peine couvert, à l'ombre des branches, ajour tremblé des frondaisons***".

### 3.1.3.2. La promenade

Quand il est perçu à travers la promenade, Paris présente une physionomie tout à fait différente. Espace mécanisé à l'extrême, sa saturation matérielle fait de

lui la contrepartie radicale du désert. Pour assouvir la nostalgie du désert qui tourmente l'imaginaire du protagoniste, Paris n'offre que des monstres en acier là où le désert déploie une faune et un bestiaire auxquels la poésie adhère quasi spontanément.

La promenade dans la rue reste attentive à la profusion technique d'un espace sophistiqué, ce qui ne l'empêche pas d'être mythifié, à l'image de la statue de ce lion, qui semble engourdi pour l'éternité, ou de ces voitures dont l'agressivité ne peut que les assimiler à des monstres :

"***le lion gardien de la place, sur son socle somnolait, le manège des voitures, dragons crachant le feu des narines***" (XIV)

Paradoxalement, si l'objet mécanique fonctionne comme un désignatif de l'identité de la ville dans ce qu'elle a de foncièrement différent - l'évocation du métro illustre parfaitement ce procès de désignation ("***je trompais le sous-sol, compagnon du métro***" (XIV)) -, l'objet iconique paraît si familier aux yeux du promeneur que sa désignation n'excède pas le simple constat ("***un archer visait l'horloge, au front de la gare***" (XIV)), ou presque, comme dans l'évocation de la statue du lion. Il ne serait sans doute pas exagéré de penser que c'est au moyen de la référence artistique que la relation à cette ville accède à une sorte d'apaisement.

En effet, l'hégémonie de l'eau dans ce climat hivernal n'est pas pour favoriser l'adaptation physique au lieu, comme en témoigne la prédominance de l'état de disphorie physique et morale :

"***ma tête se dévidait dans un bruit de marécage, les nerfs à vif***" (XIV)

L'eau abondante est vécue paradoxalement comme une expérience physique éprouvante et dévitalisante, comme si le corps du protagoniste ne pouvait aisément se mouvoir et jouir de l'intégrité de son dynamisme que dans la rareté liquide et le feu du soleil :

> "***je suis comme un aggloméré de feuilles mortes, que la pluie amollit***" (LVIII).

Que l'on ne s'étonne donc pas de voir cette disphorie se muer en sentiment de la catastrophe qui prend facilement des allures d'apocalypse. La stance XXI illustre de manière explicite la violence ambiguë de l'expérience de la ville, lieu de la séparation, et pourtant si propice à l'entretien de la nostalgie. Par la concentration des subtilités poétiques qui traduisent l'imaginaire de l'espace chez le protagoniste, cette stance occupe une place stratégique dans le recueil. Pour cette raison, nous estimons qu'il serait intéressant d'en faire un des moments forts de l'analyse.

En effet, le thème poétique central de cette séquence parisienne tourne autours d'une concurrence entre la référence archaïque articulée à l'imaginaire de l'espace mythique du désert, et l'indication autobiographique liée au vécu parisien. Nous verrons comment cette concurrence va se résoudre en une sorte de jonction imaginaire entre ces deux pôles ontologiques du poète que sont le pays d'accueil et le pays natal.

Parce qu'il est le lieu de l'exil, Paris est aussi le lieu qui active la pensée du retour. Cette nostalgie a pour auxiliaire l'imagination, faculté qui permet au

protagoniste, à travers la mobilité des images, de transfigurer le réel en atténuant ses caractéristiques inhospitalières. Les traits purement nordiques qu'égrène le protagoniste dans sa promenade dominicale dans un Paris mélancolique ("***gris du ciel***", "***dimanche de rien, têtes émigrées***", "***idiomes de Babel***", "***l'hôpital***", "***couleur des maladies, que les cheminées crachent***"), vont céder la place aux éléments euphoriques du désert dès que se réalise dans l'imaginaire la réintégration de cet espace mythique du sud. Le désert se présente, à travers cette faculté métamorphique de l'imagination, comme le lieu de la réalisation amoureuse. La nostalgie, qui fait solliciter l'aimée à Paris ("***sous quelles décombres la restituer, en quel oubli lui parler***"), se convertit, dans le désert, en plénitude et présence amoureuse à la fois lumineuse et chaleureuse, comme pour conjurer le règne de l'humide et de la grisaille citadine :

> "***assise sans bouger, au cœur des ardentes cactées, au sortir de l'apocalypse, je me réchauffe à son feu***".

La description de la ville semble en outre régie par une rhétorique qui a tendance à la figer en vaine apparence, comme si le discours était inconsciemment habité par le sentiment de l'évidement du monde. La ville se présente alors comme un espace contradictoire. Le plein y est la marque de la vacuité : "***Demeures vides***". Contrairement au désert, la ruine est ici silencieuse, privée de sa fonction de médiation poétique avec l'aimée. Par ailleurs, la profusion linguistique indique plus la séparation que la communauté : "***idiomes de Babel, qui coupent l'être en deux***".

La profusion même des objets et des bâtiments qui remplissent l'espace prend une forme chaotique, par référence à l'imagerie surréaliste ("***la fonte des gares, rails déliquescents, par-dessous ponts, hautes tours affaissées***") et apocalyptique :

- "***Demeures vides, fenêtres arrachées [...], quartier dévasté [...], entre les corridors ruinés, et les portes murées***",
- "***lampes brisées [...], énergie de fission [...], l'air incandescent crame les viscères, la ville est prise, par des gueux indéchiffrables, sulfureuse odeur, qui captive la gorge***".

La marche dans la ville se présente comme la traversée d'un désastre, d'un enfer sans feu, dans lequel la chaleur ne procure que brûlure et décomposition physique ("***les gerçures de la lèvre***", "***le vent défigure, flammèches de sable tranchant [...], l'air incandescent crame les viscères***"), de sorte que le corps se trouve en quelque sorte soumis au règne de la plaie.[1] Telle paraît être la version

---

[1] D'une certaine manière, le tableau parisien que montre la stance XXI est amplement développé dans le chapitre 5 de **PHANTASIA** où plusieurs pages sont consacrées à la narration d'un scénario apocalyptique imaginaire, suivie d'une longue méditation sur la Technique qui, en Europe, a finit par prendre les traits monstrueux et chaotiques de la Bête d'Apocalypse. Pour bien montrer les réminiscences de **PHANTASIA** qui affleurent dans cette stance, nous avons choisi ces quelques fragments des pages 108-109 : "*Vaste cité des morts, hypogée collective, abri pour rescapés [...] affaiblis par les nausées et les diarrhées, la fièvre et l'hémorragie, perdant leurs cheveux, attaqués par les maladies infectieuses, [...] Pourrais-je résister aux méningites, diphtéries, septicémies ? Les survivants sont débordés par des insectes champignons, bactéries, rats, charognards, cafards, [...]. Des ogives frappent [...]*

urbaine du thème des ruines qui, dans le désert, reste cependant si propice à la promotion spirituelle de la mélancolie amoureuse.

Ce qui sauve le protagoniste, c'est finalement cette intériorisation de la trace qui le rend disponible au désert tout en étant objectivement dans l'actualité de l'exil. Implicitement, la nostalgie travaille à rendre concomitants la marche dans la rue et le voyage dans le désert : "***marchant [...] à l'affût d'un mirage***". Installer le mirage à l'horizon d'une promenade parisienne ; faire de la traversée de la cité une mémorisation de la traversée du désert, avec cette image si exagérée de la soif ("***la voie qui mène où boire, eau de vie, qui cicatrise les gerçures de la lèvre***"), telle semble être la forme de compromis poétique que développe cette stance. Ce compromis est évidemment redevable à l'imaginaire esthétique du poète.

L'association avec la peinture surréaliste permet la neutralisation imaginaire de l'agressivité du système des objets urbains. Avec la référence à la peinture surréaliste, le mécanisme de la réminiscence est alors déclenché. Nous constatons ainsi un redéploiement de l'imagerie soufie, déclenché par le terme "***vision***", lequel, pour une fois, n'est plus lié à cet accessoire qu'est la vitre (hublot ou fenêtre), mais clame une signification exclusivement spirituelle qui signe implicitement la jonction avec la rhétorique d'un des grands maîtres soufis, en

---

*Kilotonnes par cent [...] Plus rien debout*"

l'occurrence Niffari.[1] Ici la réminiscence de Niffari consiste dans la reprise d'un des termes ("***le chas de l'aiguille***") de la célèbre parabole formulée dans la "**Station de l'errance**".[2] Nous reviendrons plus loin sur les réminiscences niffariennes disséminées dans le recueil.

Signalons cependant ce jeu poétique qui semble structurer la forme de l'espace, à la fois dans sa dimension objective et mythique, à partir du "point de vue". C'est ainsi que la disparition des fenêtres ("***fenêtres arrachées***"), support privilégié de l'appréhension visuelle et visionnaire de la ville, détermine une dislocation de la topographie. Mais la vision de catastrophe est vite dépassée dès que la réminiscence soufie entre en jeu pour ranimer la vision en lui procurant ce support, véritable ouverture sur l'intimité du secret, qu'est le "chas de l'aiguille".

---

[1] Ce personnage n'est pas étranger à Meddeb, puisque ce dernier lui a consacré une petite étude accompagnée d'un certain nombre de fragments traduits. (cf. "**STATIONS de Niffari**", **PATIO,** n° 1, Paris, 1983).

[2] Nous nous limitons, pour le moment, à renvoyer au texte arabe de Niffari, tel qu'il a été édité par Arthur Arberry, **AL-MAWAQIF WAL-MUKHATABAT**, Le Caire, 1985. Une traduction de l'extrait de la "**Station de l'errance**" qui nous concerne sera citée un peu plus loin au cours de notre analyse. Notons toutefois que ce n'est pas la première fois que l'allusion est faite à cette station à travers l'actualisation du motif du "**chas de l'aiguille**". La première apparition remonte à **TALISMANO** : "*corps qui croissent ensemble jusqu'à palmer la tête de l'aiguille pour enfin percer le chas qui te libère hors tes limites*" p. 21. La deuxième apparition remonte à 1983, dans "**Moussem / fragment**" : "*supplice infernal aperçu le temps d'un éclair, à travers le chas d'une aiguille*". Cette image apparaît aussi dans un texte ultérieur, **LA TACHE BLANCHE**, nous y reviendrons.

Il n'est sans doute pas anodin de noter cette coïncidence entre le rétrécissement du point de vue et la splendeur de la vision du désert qui termine la stance, coïncidence qui n'est pas sans rappeler, mais en en altérant les termes, le célèbre propos de Niffari, déjà actualisé sous forme de citation anonyme dans **PHANTASIA** : "***Plus vaste est la vision, plus étroits sont les mots***" (p. 14), reprise ultérieurement, avec une traduction tout à fait différente, sous la forme conventionnelle d'une citation avec nom de l'auteur, guillemets et italiques, dans **LA TACHE BLANCHE** : "***Quand la vision s'épanouit, le mot s'étrécit***" (p.104).

La vision du désert, et contrairement à la réminiscence niffarienne, est décrite dans toute sa splendeur et le langage qui la dit semble l'occasion d'un afflux débordant de la rhétorique courtoise. L'intégration imaginaire de cet espace nostalgique est vécu comme une évasion vers une destination hospitalière :

> "***sur les chemins hors les murs, vers un désert qui m'accueille, à la cadence des chamelles***".

Par sa vacuité même, le désert est, paradoxalement, la promesse de la rencontre, de la présence de l'aimée :

> "***le foyer appose le signe de l'aimée***"

Le langage semble ainsi fêter cet espace par un retours profus à la poétique courtoise, avec l'apparition insistante de motifs stéréotypés, caractéristiques de cette géographie telle qu'elle a été mythifiée par les poètes arabes du désert :

- le feu : "***je me réchauffe à son feu***"

- la flore : "***au cœur des ardentes cactées***"
- la faune : "***les lionceaux mouchetés***"

De ce point de vue, cette stance XXI se présente comme la représentation poétique à forme concentrée d'une expérience esthétique articulée à l'espace et relevant de la double appartenance, le nord et le sud, Paris et Tunis, la ville et le désert. L'épreuve de la scission, consécutive à la rupture topographique ("***idiomes de Babel, qui coupent l'être en deux***"), est sublimée dans l'imagination poétique, par la référence à la poésie de la passion spirituelle. La double appartenance se trouve pacifiée par la bipolarité culturelle et esthétique qui les magnifie en les transformant en objets de représentation, picturale avec le surréalisme, poétique et discursive avec le soufisme.

Rappelons, pour compléter ce parallèle, que la séparation objective entre les deux territoires est constamment ramenée au statut de drame contingent, que l'énergie poétique tend à conjurer de manière foncière. La différence, consécutive à la séparation, est alors constamment concurrencée par les figures de la réconciliation et du semblable. Autrement, quelle serait la signification de cette activité de l'imagination qui travaille à rendre le désert présent dans le séjour parisien ? Rappelons cette image du début de cette stance XXI, "***dimanches de rien***", initiant un véritable programme poétique centré sur la figure du vide, emblématique du désert, mais que la poésie passionnée situe avec une insistance dont nous avons relevé quelques traits précédemment, au cœur même de l'espace du plein et de la saturation matérielle.

### 3.2. L'amante latine

Il est donc naturel que l'expérience amoureuse soit façonnée par de telles dispositions. La figure de l'aimée est ainsi souvent présentée comme un être double, doté à la fois des attributs de l'altérité et du semblable. Aya semble avoir pour marque distinctive de ne pas avoir de portrait qui la fige dans la banalité d'une image accessible. Sa nature est essentiellement polysémique, et parfois son intimité n'est acquise que dans la distance et la réserve, conformément au rituel courtois, mais aussi à l'expérience de l'intimité spirituelle chez les soufis.

C'est ainsi que dans différentes stances, elle est présentée dans son ambivalence, que manifeste de manière baroque son langage souvent en inadéquation avec son origine ethnique. Dans son étrangeté, le discours de l'amante acquiert une valeur superlative qui s'avère être la marque d'une présence familière. Tel est le paradoxe que nous trouvons exprimé dans la stance XXXII :

"***arabe et blanche, elle parle franc, avec une latine saveur***",

et repris plus loin dans la stance XLV :

"***devant la belle Arabe, dont la voix latine...***".

Au-delà de la réminiscence ibnarabienne, puisqu'en effet nous trouvons que dans **TURJUMAN** l'aimée est souvent désignée comme une Arabe, mais aussi comme une étrangère (chrétienne, iranienne etc.., nous y reviendrons), cette manière de décrire l'aimée, en insistant jusqu'aux limites de l'indiscrétion sur ses

particularités de langage, ramène la scène poétique à sa dimension actuelle, et rappelle au lecteur le statut hétérogène de l'énonciation et de l'écriture poétique de **TOMBEAU**. Parler de la langue de l'aimée est donc le meilleur moyen de signaler l'instance autobiographique, dans sa constante vigilance face au paradoxe linguistique dont elle procède.

Il est intéressant de signaler à ce sujet que la voix et le langage de l'aimée sont toujours, et grâce justement à leur étrangeté, le signe d'une présence heureuse qui stimule l'aptitude à la jouissance esthétique chez le protagoniste. La "***saveur latine***" de cette voix culmine dès qu'elle accède à la performance musicale, celle en l'occurrence qui accentue encore plus son étrangeté : le chant sacré chrétien :

"***elle chanta, haute-contre, un épisode de la Passion***"(XII).

Une fois encore la radicalité de la différence se convertit en proximité grâce à la disponibilité à la jouissance esthétique qui caractérise le protagoniste.

La manifestation de l'aimée dans le chronotope autobiographique s'accompagne presque toujours d'un détail culturel emblématique du séjour d'exil, détail spontanément énoncé comme élément de jouissance esthétique :

"***Elle traversa la place ovale, théâtre en coquille [...], l'oratorio, à son dernier mouvement...***"(XVIII),

et physique :

"***entre nous deux la passion parle, le vin coule***"(XIX).

Pour bien montrer qu'il ne s'agit pas d'une métaphore bachique, procédé si cher

aux poètes soufis en islam, le protagoniste va jusqu'à dévoiler la provenance géographique du vin, occasion pour lui de citer l'un des rares toponymes du recueil :

"***m'apparut au square la belle nubile [...], je l'invitai à boire un vin léger de Loire***"(XIV).

Manifestement, les séquences parisiennes tendent à présenter la scène de la rencontre amoureuse comme un moment privilégié d'initiation à l'altérité. La réconciliation avec l'espace infernal de l'exil (Cf. stance XXI) est la fonction que le poète attribue à l'aimée, de sorte que la réalisation amoureuse coïncide avec l'assouvissement de la passion nostalgique du protagoniste pour les signes de l'autre, ceux-là même dont il est naturellement éloigné de par ses propres repères ontologiques. La stance XII exprime de manière on ne peut plus claire cette euphorie de "l'intégration de l'hétérogène", pour reprendre l'expression de Meddeb lui-même. Ainsi, après avoir été initié par l'aimée à une forme hétéroclite de rituel sacré, mêlant la pratique chrétienne (la Passion), et païenne (adoration des pierres) :

"***elle déambula autour de moi, idole païenne, elle chanta, haute-contre, un épisode de la Passion, elle dressa, en cercle, des pierres droites et plates, elle me convia à les embrasser, à les toucher, à tels ex-voto, elle proclama sa profession de foi***",

il finit par accéder à un état de disponibilité qui déclenche chez lui la réception heureuse de toutes les marques de la différence (linguistique, graphique et

artistique) :

"***c'était la nuit de la transformation, les formes bougeaient et transmuaient, et je m'étais senti capable de les accueillir toutes, je m'étais vu errant dans les pays, balbutiant tous les idiomes, touchant toutes les écritures [...], admirant la trace des peuples, voyageant dans le temps, erratique, mutant, changeant, dans le miroir des métamorphoses...***".

Tel qu'il est esquissé ici, le portrait de l'aimée reprend les principaux traits d'Aya telle qu'elle est décrite dans différents passages de **PHANTASIA**, ce qui tend à situer l'écriture du recueil dans la linéarité dynamique d'une expérience poétique et esthétique ouverte. Outre la beauté et la passion, les deux principaux traits d'Aya actualisés dans **TOMBEAU** sont justement la performance musicale et l'amour du vin. Or, ce sont ces deux attributs qui la séparent irrémédiablement de la sphère spirituelle théocentrée de Nidhâm, son modèle médiéval, et l'installent définitivement dans les limites de l'expérience parisienne et hétérodoxe du poète.

Dans **PHANTASIA**, le vin coule dès que le protagoniste se trouve en compagnie d'Aya, que ce soit dans sa chambre, lors de la scène amoureuse (nous reviendrons en détail sur le chapitre 8), ou dans la rue, comme par exemple quand ils se retrouvent, après les ébats érotiques, dans un bistrot parisien où ils vont satisfaire leur pulsion bachique :

"***le patron vous offre à boire, au bar. Il glose sur ses breuvages comme le clerc sur les mystères. Verre après verre, tu navigues entre***

***les climats, du Beaujolais à la Loire. Tu quittes le bistrot, plus qu'éméché***" (p. 191).

Notons comment là aussi le protagoniste a plaisir à citer l'origine géographique du vin, comme pour marquer la prédilection qu'il a pour le vin de Loire,[1] le même que le protagoniste de **TOMBEAU** savoure avec son aimée.

A observer la scène, on a même l'impression que boire équivaut à une sorte de rituel ; c'est l'occasion qui permet le mieux aux deux amoureux de témoigner, dans la jouissance, de la dette d'hospitalité. C'est ainsi que l'amertume du sentiment de l'exil, qui va culminer dans la réminiscence dantesque, avec cette référence explicite au chant 17ème de **LA DIVINE COMEDIE** relative à l'exil,[2] se trouve tempérée et presque oubliée lors de la séance bachique du bistrot, indiquant ainsi une sorte de réconciliation avec le séjour d'exil à travers la jouissance physique :

---

[1] Incontestablement, le protagoniste de **PHANTASIA** affiche une préférence enthousiaste pour le vin de Loire. C'est ce même vin qu'il va commander lors d'un déjeuner dans un restaurant parisien, et auquel il va consacrer une longue description élogieuse. (cf. p. 142).

[2] "*L'exil t'apprend à te maintenir humble et fier. J'éprouve avec Dante : ...comme est amer / le pain d'autrui et comme il est dur / de gravir et descendre l'escalier d'autrui.*" **PHANTASIA**, p. 53. Dans la traduction de Henri Longnon, il y a une légère variation :
"*Tu sentiras quel goût de sel il a,*
*Le pain d'autrui, combien dur à descendre*
*Et à gravir est l'escalier d'autrui.*" (p. 443, 1962).

"***Vos corps étrangers sont comme réparés par les dons que la nature et la tradition partagent avec les pays de France***" (p. 191).

Comme le vin, la boulimie esthétique est aussi consécutive à la plénitude érotique, et c'est ainsi qu'avant d'entrer au bistrot, les deux amoureux vont se mettre à parcourir musées et monuments parisiens. Une autre rencontre entre les deux protagonistes va se faire cette fois-ci sous le signe de la musique, et c'est à cette occasion qu'Aya va exhiber, devant la joie admirative de son compagnon, ses talents de cantatrice :

"***tu la congratules [...]. Elle étend ses dons de cantatrice en chantant de sa voix coranique le* LAMENTO D'ARIANA**" (p. 205).

Le chapitre 9 est d'ailleurs en partie consacré à la voix d'Aya, dont il retrace l'itinéraire qui l'amène à la maîtrise du chant lyrique occidental après s'être essayée dans la psalmodie.[1]

Or, et c'est le détail qui semble indiquer ce que nous serions tenté d'appeler la généalogie ibnarabienne d'Aya, que le discours poétique de **TOMBEAU** va d'ailleurs entériner, c'est qu'elle se présente elle-même comme une sorte d'héritière de la chaîne spirituelle de celui qu'elle appelle le "***plus grand***

---

[1] "*C'est en psalmodiant* **LE LIVRE DU MONDE***, écrit par un disciple anonyme du plus grand maître, que j'ai exercé ma voix. A partir des réminiscences que ce manuscrit déposa en moi, je compose de libres fragments*" (p. 199). Voir aussi, pour une description plus détaillée de la voix et du chant psalmodique d'Aya, les pp. 204 et 205.

***maître***" soufi. S'agissant de ses dons de cantatrice, c'est en psalmodiant un livre écrit par un disciple d'Ibn 'Arabî qu'elle les a développés ; s'agissant de sa passion du vin, c'est aussi en référence à un "***descendant spirituel d'Ibn 'Arabî***" (p. 204) qu'elle travaille à l'entretenir.[1]

Les deux traits, à savoir le vin et le chant, qui dans **TOMBEAU** semblent rattacher la figure de l'aimée à l'expérience hétérodoxe du poète, finissent donc par révéler leur généalogie paradoxale qui les rattache de manière naturelle à la tradition du discours du débordement soufi telle qu'elle a été incarnée par les descendants d'Ibn 'Arabî. L'hymne au vin et à l'amour que déclenche la présence d'Aya, aussi bien dans **PHANTASIA** que dans **TOMBEAU**, s'avèrent finalement des éléments du code discursif scandaleux par lesquels elle perpétue la chaîne spirituelle soufie qui remonte jusqu'à Ibn 'Arabî. A ce titre, il devient légitime de dire de ce paradoxe de **TOMBEAU** qui consiste à exhiber une référence territoriale ostensiblement moderne par un recours subtil aux procédés archaïques de la poésie extatique, qu'il incarne une des gageures dans la visée poétique de l'auteur.

### 3.3. La traversée

---

[1] Tout un passage est présenté comme une succession de réminiscences d'énoncés où le discours érotique s'allie à l'éloge du vin : "*Vous lui découvrirez les jambes [...]. Vous décachetterez les amphores. L'esprit du vin s'échappera du goulot. Vous serez illuminés par ses rayons d'or [...]. Vous tituberez d'ivresse. Vous connaîtrez l'éden sur terre. Vous vous anéantirez dans la jouissance...*" (cf. p. 204).

Il convient d'insister sur ce processus de mise en miroir des deux espaces dont se nourrit, à tous les niveaux, la personnalité du poète. C'est d'ailleurs à cause de cette situation de bipolarité de l'allégeance territoriale, historique, spirituelle, poétique, philosophique, esthétique etc.., que le recueil est régulièrement habité par ce que nous appellerons l'obligation de la traversée. D'une rive à l'autre, l'appel se fait impérieux, et le protagoniste se trouve de ce fait dans la position de l'éternel nostalgique. C'est pour cela que le passage d'un pôle à un autre ne se fait pas avec le sentiment de la mutilation de soi, mais plutôt dans la sérénité et la dignité d'une expérience poétique et spirituelle.

A regarder de près les voyages aériens qui mènent le protagoniste d'une rive à l'autre, nous ne pouvons que constater comment leur relation tend à leur donner un caractère en quelque sorte archétypal. Le voyage en avion est constamment vécu comme une ascension spirituelle, en référence au Mi'râj. Il serait intéressant de signaler à ce propos comment se fait la relation poétique du voyage dans la stance XVI, celle justement qui, parmi toutes les stances du recueil, est exclusivement centrée sur le thème de la traversée. Bien que les deux extrémités du voyage ne soient pas nommément désignées, le lecteur n'a aucune difficulté à reconstituer l'itinéraire, en prenant comme éléments de repère les indices climatiques : au départ, la pluie ("***Jour noir, la pluie bat la vitre***"), et, à l'arrivée, le soleil et le désert ("***au pied du soleil [...], en tel désert***").

Tels sont les paramètres objectifs de la traversée, que vient renforcer une

description réaliste du véhicule de voyage, comme si la fascination du regard devant le caractère sophistiqué de la mécanique qui le transporte procédait d'un besoin de signaler la technique comme étant constitutive de son expérience :

> "***tu traverses les nuages [...], et tu retrouves le soleil, au dessus de la chape de métal [...], au hasard de la pression, la carlingue vibre, et rectifie ses pennes et rémiges [...], l'acier des réacteurs, du hublot***[1]***...***"

La particularité de cet inventaire technique est d'être cependant soumis à la concurrence du discours spiritualiste qui s'active à rendre concomitants le voyage objectif et celui, subjectif, de l'intériorité.

D'une certaine manière, le voyage dans l'espace devient voyage dans le temps, entraînant un approfondissement de la durée intérieure. C'est ce que traduisent, dans la linéarité du flux de la relation poétique, la juxtaposition et l'imbrication des éléments réalistes et mythiques, ces derniers assimilant la progression de l'avion dans l'altitude à l'ascension du Prophète :

---

[1] Cette précision technique semble désigner le poète comme un voyageur professionnel qui n'ignore rien de son véhicule de prédilection, l'avion. Dans la stance XXXVIII, nous retrouvons le même jargon technique caractéristique d'un connaisseur, mais toujours imbriqué dans la réminiscence mystique : "*dans les cieux, avec les anges, je vibre à l'éclair, j'ai le vertige, dans les trous d'air*". Dans **PHANTASIA**, le voyage en avion, ainsi d'ailleurs que sa variante terrestre, la pénétration à Beaubourg via les escalators, sont des épisodes propices aux digressions, le Mi'râj étant le récit qui s'offre le plus naturellement à ce processus d'approfondissement du récit par analogie. (Voir pp. 30-39 et 80-95)

"***viennent à toi les anges pleureurs, ils chantent la gloire de l'absente [...], les anges musiciens soufflent dans de longues trompes, et chassent la pluie***".

Et pourtant, la référence au Mi'râj persiste à se faire sourde à la passion théocentrée, le lieu de l'absence étant strictement réservé à la femme, ce dont témoigne la formule, dont on ne peut s'empêcher de relever les résonances extatiques, qui attribuent les marques exclusives du divin, la gloire et l'absence, à la femme aimée. Le chant des anges, motif qui revient dans tous les récits de l'ascension spirituelle, que ce soit chez Dante ou dans le Mi'râj, est tout entier voué à la figure de l'aimée, comme un prolongement céleste des performances musicales toutes terrestres dont elle comble le protagoniste. La célébration de la louange divine par les anges fait ici l'objet d'un détournement poétique qui en efface l'argument théologique au profit de la passion amoureuse, étant établi que la musique est l'un des traits essentiels de l'aimée. Ce détournement poétique trouve une confirmation dans l'absence totale, à travers tout le recueil, de toute mention ou allusion explicite au nom de Dieu.

De ce fait, le voyage aérien, devenu céleste, est ostensiblement consacré à l'invocation de la femme aimée, absente mais dont les virtualités de présence sont sollicitées par l'insistante musique :

- "***les anges musiciens soufflent dans de longues trompes***",
- "***la musique des anges transperce l'acier des réacteurs***",
- "***chantent les anges***".

Là encore, il convient de signaler cette démarche paradoxale du poète qui, bien que procédant par un gommage délibéré du principe de la divinité, n'hésite pas, en émulation avec Ibn 'Arabî, à situer la femme dans la sphère de l'empyrée où, comme les anges musiciens, elle jouit de la proximité du divin.

Parce que la condition du protagoniste est, du début jusqu'à la fin du recueil, celle du séparé, et comme toute séparation exige retour et jonction, la principale action qui lui est donnée de faire, et que d'ailleurs il approfondit et affine jusqu'à l'extrême, c'est celle du voyage-traversée. Outre la traversée verticale, dont nous venons de décrire les modalités poétiques, la traversée horizontale se présente comme une contrainte existentielle qui très souvent prend l'aspect de cet autre voyage archétypal qu'est le voyage nocturne du Prophète, l'Isrâ' qui l'a mené de la Mecque à Jérusalem.

Là encore, les repères topographiques restent absents, sauf ceux, particulièrement récurrents, qui tendent à suggérer une analogie avec l'Isrâ'. Beaucoup plus que le départ ou la destination, ce qui se donne à voir ici c'est surtout la situation temporelle du voyage, lequel finit par se présenter comme la répétition hiératique du voyage nocturne primordial. Ainsi, et malgré les éléments cosmiques de la nuit comme la lune :

- "***je voyage, dans le clair de lune***" (L),

- "***sur les chemins de la lune, je voyage***" (XXX),

ou les étoiles :

"***voyage nocturne, les étoiles tracent le chemin***" (XVIII),

la réalité matérielle du voyage est niée au profit de sa signification initiatique, soit en en révélant la forme métaphorique :

"***Je voyage dans le monde, qui est une nuit obscure***" (XXXVIII),

soit en l'énonçant comme un paradoxe spirituel, par le recours à la formule extatique:

"***je voyage, d'un pas blanc, qui affaiblit le sol***" (XXX),

ou tout simplement au profit de la reprise littérale d'éléments qui l'assimilent à l'Isrâ':

"***à la vitesse de l'éclair, je traverse le domaine gardé***" (XXXVI).

Dans cette dernière citation, la référence à la Mecque est à la limite de l'explicite, "domaine gardé" s'apparentant effectivement à une traduction littérale de "**al-haram**", le périmètre sacré de la ville sainte, là où se trouve la Ka'ba, point de départ de l'Isrâ' du Prophète. Quant à l'expression "à la vitesse de l'éclair", on peut se demander si elle n'est pas tout simplement le fruit de l'imagination philologique du poète qui procède ici par une sorte de jeu étymologique à partir du nom du cheval ailé qui a servi de monture au Prophète dans son Isrâ' : "***Borâq***" viendrait de "***barq***", qui signifie éclair.[1]

C'est ainsi que l'actualité de l'énonciation poétique, travaillée par le

---

[1] Nous renvoyons à l'ouvrage de Jalâl-Eddine Sayyouti, **AL-ÂYATU AL-KUBRA FI CHRAH QISSATIL-ISRA'**, texte établi et présenté par Mohyddîne Mastou, Damas / Beyrouth, 1987. A la page 45 de cet ouvrage, une note explique que cette monture céleste a été appelée "Borâq" pour l'une des deux raisons : soit à cause de son éclat lumineux ("barîq") ; soit à cause de sa vitesse qui est comme l'éclair ("barq").

sentiment de la séparation et de la perte, trouve dans la référence hyperbolique l'occasion la plus féconde pour investir la dette du sens. Le désir ardent de la jonction finit par prendre la forme d'une passion où la rhétorique du corps emprunte volontiers à l'économie christique de l'héroïsme et du dévouement. La stance LIV est dans son intégralité consacrée à l'expression de cela, l'énonciation s'y faisant sous forme d'un récit hyperbolique où la mise en fiction de la condition existentielle du "je" n'est pas sans rappeler la scène christique du sacrifice du corps. Après avoir définitivement maîtrisé sa condition de séparé, le protagoniste se présente comme le guide sotériologique de tous ceux que tourmentent l'errance et le nomadisme :

> "***Je me suis adapté à un climat, qui n'est pas le mien [...], j'y ai construit une maison carrée, de verre, ouverte sur un pays de roc, coupé par le fil électrique, tendu entre deux poteaux en bois, sur quoi j'ai accroché mon cœur, phare qui signale la route, à tous ceux qui partent, et ceux qui les pleurent***".[1]

---

[1] Comme nous le constatons à maintes reprises, un grand nombre d'images dans l'écriture de Meddeb procèdent de l'auto-citation et semblent comme une variation sur un motif antérieur. Dans **LE BATON DE MOÏSE**, nous retrouvons la même scénographie du corps que celle des stances LIV et LXI :
"*corps rivés au sol coeurs accrochés sur les fils*
*du ciel tissant la toile sur quoi s'édifie*
*le trône...*" (strophes 9 et 10).

Là encore, à travers cet héroïsme hiératique, c'est le dépassement de l'exil comme épreuve du corps qui est à retenir. Car l'instabilité territoriale est fondamentalement une épreuve du corps, à laquelle ce dernier tient à signifier son adhésion par un ébranlement radical, et ce au moyen d'un code physique excessif:

"***mes joues saignent, entre les deux mondes***" (XXIII).

Transformer la blessure du corps en une sorte d'oblation, mais à destination toute humaine, n'est-ce pas là une manière de faire accéder à la dignité du sublime l'expérience de la nostalgie qui fonde la démarche poétique du poète en son séjour parisien ? A moins que cette rhétorique excessive du corps ne soit là encore qu'une simple amplification du sens physique et exotérique de cette scène fondamentale de l'Isrâ' et du Mi'râj, celle où l'archange Gabriel, juste avant d'accompagner le Prophète dans son voyage nocturne et dans son ascension, a d'abord commencé par procéder à sa purification spirituelle, en lavant son cœur à l'eau de Zemzem dans un bocal en or après lui avoir ouvert la poitrine.[1] Quand le poète commence la stance XXIII par ces propos énigmatiques, quasi surréalistes :

"***Je vois mon cœur battre, dans un bocal, mes joues saignent, entre les deux mondes***",

il est très probable que c'est en pensant au récit de l'Isrâ' et du Mi'râj qu'il le fait. Ce fragment allusif place ainsi l'énonciation poétique dans une sorte de jeu de

---

[1] Voir à ce sujet les différentes versions de cette scène répertoriées par Sayyouti, (Ibid. pp. 50-55-71-83).

miroir qui se plaît à sélectionner les images physiques les plus propices à l'exagération. D'ailleurs, la même image revient dans la stance XLII, mais de manière beaucoup plus explicite, en variant sur les termes de la scène de la purification spirituelle qui précède l'Isrâ', avec cette substitution de la fée à l'archange Gabriel :

"***une fée, qui ouvre ma poitrine, et lave mon cœur***".

La convocation du thème religieux sert admirablement cette rhétorique superlative du corps, et il n'est certes pas anodin de constater que la sensibilité islamique, bien que délibérément brouillée par le code paganique, est celle-là même qui, significativement, apparaît dans la dernière stance du recueil, avec cette image où l'offrande du corps prend une forme incarnationiste dans l'espace fondateur de l'orthodoxie islamique, la Mecque :

"***je tisse de mon sang l'étoffe noire, qui couvre le cube***" (LXI).

Il s'agit évidemment de la Ka'ba, le cube sacré qui occupe le centre en islam, point vers lequel tous les croyants se tournent, mais qui ne suscite chez le protagoniste qu'une tension paradoxale, celle d'un élan centrifuge qui l'en écarte vers le lieu de l'hétérodoxie. La séparation avec les fondements ontologiques est sublimée à travers une particulière disponibilité du corps dans l'espace sacré qui n'est pas sans rappeler celle déjà constatée dans la stance LIV :

"***mes poumons sont deux lampions, qui brillent dans l'air assourdi de la Mecque***".

A défaut d'être portée par l'intellect, l'illumination du sacré, comme dans la scène

extatique qui a été à l'origine de **TURJUMAN,** trouve dans le corps son réceptacle le plus immédiat.

## 4. Les réminiscences parallèles

L'autre aspect qui contribue à rendre concrète l'autonomie discursive de **TOMBEAU** par rapport à **TURJUMAN** consiste dans l'élargissement et la diversification des sources. Le monopole d'Ibn 'Arabî est constamment relativisé par le recours à des discours autres, relevant aussi bien du patrimoine orthodoxe, (le Coran et le hadîth), que de celui, marginal, d'un soufi comme Niffari. Ici encore c'est le principe de la réminiscence qui entre en fonction, puisqu'au lieu de citations en bonne et due forme, nous ne trouvons que des fragments éclatés, repris de mémoire, approximativement, et disséminés dans différentes stances du recueil, anonymes, comme s'ils faisaient corps avec le contexte dans lequel ils figurent.

### 4.1 Niffari

Les bribes de Niffari, au demeurant assez rares, puisqu'elles ne sont actualisées que dans trois stances seulement, témoignent d'une intention toute particulière de la part du poète. Que, sur tant de soufis, il soit le seul à être si fortement évoqué est incontestablement le signe d'une certaine affinité. Par

ailleurs, si la réminiscence niffarienne paraît si explicite, c'est sans doute parce que les propos de ce soufi ont une forme qui les prédispose à la mémorisation et à la citation.

Les extraits concernés ont une valeur emblématique, puisqu'ils renvoient aux propos les plus célèbres de ce soufi, et aussi les plus cités. Dans l'intérêt que Meddeb manifeste pour Niffari, il y a trois étapes différentes que nous signalons ici par ordre chronologique. La première référence à ce soufi remonte déjà à **TALISMANO**, actualisée suivant le principe de l'hybridation qui fait se succéder des bribes glanées dans des sources différentes. Les bribes niffariennes sont ainsi amalgamées à celles d'un hadîth :

> "***corps qui croissent ensemble jusqu'à palmer la tête de l'aiguille pour enfin percer le chas qui te libère hors tes limites : musc, quintessence des fleurs, petits miels échangés***" (p. 21).

Dans cette citation se trouvent disséminés les termes vedettes de la fameuse "**Station de l'errance**", sur laquelle nous allons revenir, et celui du hadîth relatif à la vie conjugale qui stipule qu'une femme, qui a été répudiée trois fois par son mari, ne peut revenir à lui qu'à la condition obligatoire d'avoir été la femme d'un autre homme, duquel elle ne pourra se séparer qu'après consommation effective de l'acte de chair, c'est-à-dire après qu'ils aient réciproquement :"***goûté le petit miel l'un de l'autre***".[1]

---

[1] Nous traduisons, d'après le **SAHIH AL-BOKHARI** : "*Elle a dit : "Ô Envoyé de Dieu, Rifâ'a m'a répudiée et a confirmé mon divorce, puis j'ai épousé après lui*

La deuxième étape sera celle de la glose et de la traduction [1] ; la troisième sera celle de la citation, illustrée par **PHANTASIA** et **LA TACHE BLANCHE**, et celle encore une fois de la réminiscence, laquelle convient le mieux à la stratégie poétique de **TOMBEAU**.

Les énoncés actualisés dans le recueil ont ceci de commun qu'ils relèvent d'une préoccupation métalinguistique extensive à une méditation mystique sur le langage comme véhicule de connaissance. Dans deux énoncés,[2] ceux de la stance

---

*Abderrahmane Ibn Az-Zubaïr Al-Qoradhî, qui est un peu trop velu...*". *L'Envoyé de Dieu, que le salut soit sur lui, lui dit :* "*Sans doute que tu veux revenir à Rifâ'a ; mais ce ne sera possible qu'après qu'il [Abderrahmane] aura goûté à ton petit miel et que tu auras goûté au sien*"" (p.55, tome 7, volume 3). Une autre version de ce hadîth dit : "*[On raconte], d'après Aïcha [la femme du Prophète], qu'un homme avait répudié sa femme pour la troisième fois. Celle-ci se remaria puis divorça. Alors on demanda au Prophète, que le salut soit sur lui:* "*Peut-elle revenir à son premier mari ?*" *; il répondit :* "*Non ! tant que le second mari n'a pas goûté à son petit miel comme l'avait fait le premier*"" (Ibid. p. 55).

[1] "**STATIONS de Niffari**", **PATIO**, n° 1, Paris, 1983. Il s'agit d'une présentation de ce soufi, de l'originalité de sa pensée et de son style, suivie de six extraits traduits : "**Station de la passion**", "**Station de l'errance**", "**Station du feu**", "**Station de la raison**", "**Station de la parole et du silence**" et "**Station de mon exil**".

[2] Les énoncés en question reprennent en écho le contenu des deux citations de Niffari reproduites dans **PHANTASIA** : l'une "*Entre oui et non, il y a un isthme qui contient la tombe de la raison et le cimetière des choses*" (p. 81), extraite de "**Station de la parole et du silence**", figure parmi les stations traduites par Meddeb et publiées dans le n° 1 de **PATIO** (voir note 44), avec une légère variation, "cimetière" se substituant à "les tombes" ; l'autre citation, sans doute la plus connue de ce soufi : "*Plus vaste est la vision, plus étroits sont les mots*" (p. 14), est extraite de la "**Station**

XIII ("***l'image résiste au nom***") et la stance XXXI ("***je témoigne par le mot étroit***"), le thème qui prédomine est celui du déséquilibre entre le langage et son objet. Cette indigence du langage, qui sert si bien la méditation tragique de Niffari, devient un simple motif poétique qui s'intègre naturellement au site poétique qui l'accueille, dont l'un des traits essentiels est justement cette dialectique amoureuse de la quête et de l'absence, de la manifestation épiphane et du voilement de l'aimée.

De ce point de vue, ces fragments participent à un surcodage de l'arrière-plan mystique qui nourrit la poésie du recueil, mais pour en mieux actualiser les virtualités de débordement discursif, comme dans ce troisième fragment où l'aimée finit par littéralement se substituer à l'image de Dieu :

"***le mot ne la nomme pas, la pensée ne la conçoit pas***" (XLVII).

Manipulée de la sorte, la réminiscence niffarienne est un matériau discursif qui se prête aisément aux pulsions extatiques de la poésie.

Le dernier fragment procède d'un autre type de réminiscence. A la différence des autres, dont l'identification semble plus aisée du fait que l'élément actualisé consiste dans une reprise du signifié, celui-ci a pour particularité qu'il ne convoque qu'un élément du signifiant. Autrement dit, seul le lecteur qui connaît les termes de la fameuse parabole de Niffari, dans laquelle il recourt à l'image du chas de l'aiguille, est capable d'identifier cet extrait.

---

**de ce que tu dois faire de la question**", qui ne figure pas parmi les stations traduites.

Du contenu de cette parabole, rien n'a filtré dans la formule de Meddeb. Il s'agit donc ici d'un travail de la réminiscence qui se veut attentif à la formule beaucoup plus qu'à l'idée, il n'y a, pour s'en convaincre, qu'à constater la distance entre le fragment et son origine :

- "***la vision passe par la bonde, par le chas de l'aiguille***" (XXI) /

- "***Il m'a dit : fréquente le voilé et sépare-toi de l'accessible. Introduis-toi chez Moi sans permission, car si tu demandes Ma permission, je te voilerai ; si tu t'introduis chez Moi sans permission, sors sans permission, car si tu la demandes, Je t'emprisonnerai. Ainsi tu verras tout ce que Je montrerai comme une aiguille et tout ce que Je cacherai comme un fil.***

***Il m'a dit : demeure dans le chas de l'aiguille et n'en sors pas. Si le fil entre dans l'aiguille ne le prends pas ; s'il en sort ne le tire pas, et sois gai car Je n'aime que celui qui est gai.***".[1]

Comme dans les deux autres fragments, celui-ci met en évidence la profondeur métaphysique de la poétique courtoise du recueil, en pointant le langage comme un enjeu majeur de cette dialectique du connu et de l'inconnu, de l'apparent et du caché, du visible et de l'invisible, de l'exotérique et de l'ésotérique. En faisant remonter le fragment jusqu'à son origine, nous aurons

---

[1] Il s'agit d'un extrait de la "**Station de l'errance**" (p. 137 du texte arabe établi par A.Arberry, 1985), que nous avons nous-même traduit, car bien que cette station figure parmi celles traduites par Meddeb, cet extrait n'y apparaît pas.

ainsi accompli l'opération du ta'wîl, à laquelle le texte ne cesse de convier le lecteur. Le ta'wîl, c'est cette exégèse qui affirme la primauté du sens caché au détriment du sens littéral, celle-là même que Niffari, dans sa quête désespérée de l'intimité du divin, prône dans son propos. Il est tout à fait intéressant de voir comment le discours de l'amour courtois finit par rejoindre, via la réminiscence soufie, la topique toute mallarméenne du langage comme expérience des limites.

### 4.2. Le Coran

La réminiscence coranique fonctionne parallèlement selon le même principe du simple balbutiement qui provoque à l'intensité de l'écoute. Plus que cela, il arrive que le fragment soit le lieu d'une concentration d'éléments mnémoniques qui renvoient à des sources différentes, ce qui rend la référence encore plus éclatée et donc plus complexe le travail de restitution de la source.

La stance XXXV offre un exemple qui illustre parfaitement cette démarche :

"***la huppe balance, sur l'arbre d'outre-monde.***"

La cohérence syntaxique et sémantique de cet énoncé ne peut occulter l'amalgame qui le constitue, puisque la "huppe" renvoie à la sourate des

"**Fourmis**",[1] tandis que "l'arbre d'outre-monde" rappelle la sourate de "**L'étoile**".[2]

Par ailleurs, on peut constater que les différents fragments coraniques semblent obéir à une sélection préalable qui, tout en les dispersant dans différentes stances, affirme cependant leur cohérence thématique, puisqu'ils entrent en redondance et finissent par suggérer un réseau itératif. A l'exception du fragment qui se rapporte à la sourate de "**Joseph**" ("***La lune, devant moi, se prosterne***"[3] (XLIX), les autres entretiennent visiblement des rapports

---

[1] Coran, XXVII, 20 à 24 :

"*20 Après avoir cherché parmi les oiseaux, il [Salomon] dit :* "*Comment ne vois-je pas la huppe ? serait-elle parmi les manquants ?*

*21 que je lui inflige une punition sévère ! ou même l'égorge, à moins qu'elle ne me présente une justification explicite*"

*22 or, sans l'avoir trop fait attendre, elle dit :* "*J'ai embrassé de mon savoir ce que tu ne sais pas. Je t'arrive de Saba avec une information de certitude*

*23 j'ai trouvé qu'une femme est leur reine : elle est comblée de tout, possède un trône magnifique*

*24 j'ai trouvé qu'elle et son peuple se prosternent devant le soleil en place de Dieu...*" (Traduction de Jacques Berque, Sindbad, Paris, 1990, pp. 404-405. C'est cette traduction que nous allons utiliser pour toutes les citations coraniques.)

[2] Dans **PHANTASIA**, l'auteur utilise l'expression : "*l'olivier ultramonde*" (p. 29), amalgame sinon synthèse entre l'expression de sourate "**La lumière**" : "*un olivier qui ne soit ni de l'est ni de l'ouest*" (XXXIV, 35), et celle de la sourate de "**L'étoile**": "*près du lotus des confins*" (verset 14). Dans "**L'icône et la lettre**" (**CAHIERS DU CINEMA,** n° 278, 1977), nous trouvons cette autre variante : "*l'olivier d'ailleurs*".

[3] Le verset qu'il évoque de manière elliptique est celui relatif au songe de Joseph: "*Lors Joseph dit à son père :* "*Mon père, moi j'ai vu onze étoiles et le soleil et la lune, je les ai vus devant moi se prosternant*"" (XII, 4).

d'interférence.

Cette interférence peut être de pure répétition, comme dans les fragments se rapportant à la sourate des "**Fourmis**" qui racontent la fameuse scène de l'arrivée de la reine de Saba dans le palais de Salomon. C'est ainsi que la formule "***sur un parterre de cristal***" se répète de manière littérale dans la stance III et XXVII. L'interférence peut se manifester aussi par rapprochement thématique, comme c'est le cas entre "***parterre de cristal***" et le fragment de la stance XXXI : "***elle m'offre un trône sur l'eau***". Le rapprochement découle ici de la méprise de la reine de Saba qui, en foulant le parterre de cristal, a machinalement découvert ses jambes, croyant qu'elle marchait sur l'eau. En outre, le motif du trône induit une parenté au niveau de la référence avec l'autre extrait, puisque nous trouvons dans la sourate des "**Fourmis**" que le trône est un enjeu fondamental dans la rencontre entre Salamon et Balqîs.[1] Ce même fragment de la stance XXXI entre

---

[1] Coran (XXVII, 38 à 42) :

"*38 Conseil, dit-il [Salomon], qui va m'apporter le trône de la reine [de Saba] avant qu'ils ne m'apportent leur soumission ?*"

*39 Un polisson de djinn dit :* "*Je vais te l'apporter avant que tu ne lèves la séance, je suis aussi sûr que fort*"

*40 mais un autre, qui avait quelques connaissances de l'Ecriture, dit :* "*Je te l'apporterai avant que tu n'aies cillé*". *Quant Salomon eut vu le trône bien en place auprès de lui, il dit :* "*Cela n'est dû qu'à la grâce de mon Seigneur [...]*"

*41 il dit :* "*Transformez-lui son trône. Nous allons voir si elle réussit ou si elle échoue* (*à le reconnaître*)

*42 Quand elle fut venue, il lui dit :* "*Ton trône est-il bien ainsi ?*"

en redondance avec celui de la stance XLVII : "***elle est assise, droite, sur le trône***". Or cette redondance en cache une autre en réalité, car les deux fragments, en cumulant les motifs du trône et de l'eau, entrent en résonance avec l'image archétypale de la majesté divine telle que l'exprime le Coran dans plusieurs sourates, et qui représente Dieu assis sur son trône après avoir créé la terre et les cieux.[1]

Parallèlement, on peut constater aussi que les autres fragments, à l'instar de ceux que nous venons d'observer, finissent par constituer une série homogène. Cette fois-ci c'est le motif de l'arbre qui va fonctionner comme matrice mémorielle. Dans la stance XXXV, il est question de "***l'arbre d'outre-monde***", expression qui, certes, n'a pas d'antécédent coranique (dans **PHANTASIA** nous trouvons l'expression similaire "***l'olivier ultramonde***"), mais qu'il est possible de rapprocher de l'arbre du Paradis. La stance VII par contre est plus explicite, dans la mesure où on peut voir dans le fragment "***l'arbre, qui n'est ni d'orient, ni d'occident***" une reprise par omission du célèbre passage de la sourate de la

---

*- "On dirait que c'est lui", répondit-elle [...]*

*44* "*- On lui dit : "Entre dans le palais". A sa vue, elle crut voir une nappe d'eau et dénuda ses jambes. Salomon dit : "C'est un palais lissé de verre"...*"

[1] - "*Votre Seigneur c'est Dieu, qui a créé la terre en six jours : après quoi il s'installa sur Son Trône, à régler l'ordonnance de tout*" (X, 3).

*- "C'est Lui qui a créé les cieux et la terre en un laps de six jours, tandis que Son Trône surplombait les eaux*" (XI, 7).

*- "le Tout miséricorde, sur Son Trône siégeant*" (XX, 5).

"**Lumière**", par ailleurs facilement reconnaissable, à cause de son apparition unique dans le Coran, et qui parle de cet "***arbre de bénédiction, un olivier qui ne soit ni de l'est ni de l'ouest***".(XXIV, 35). Le dernier fragment de cette série, celui de la stance XXXII, "***le jujubier de la fin***", est plus proche de la traduction littérale de la formule coranique de la sourate de "**L'étoile**", "***près du lotus des confins***" (LIII, 14).

Au terme de ces observations, on peut alors poser la question de la pertinence poétique de ces réminiscences coraniques. Comme dans le cas des fragments de Niffari, on peut voir dans la référence coranique le prolongement naturel de la référence soufie. Les motifs convoqués sont d'ailleurs ceux-là même qui ont été à l'origine des méditations passionnées de la part des grands maîtres du soufisme, tel Hallâj par exemple qui a fait des épisodes du buisson ardent et de l'arbre de l'infini les sources privilégiées de ses propos hermétiques et extatiques.

Dans **TURJUMAN**, Ibn 'Arabî affiche une réelle vénération pour le personnage de Balqîs. Très présent dans son recueil, ce personnage féminin apparaît nommément dans le premier poème du recueil, où elle est évoquée assise sur son trône.[1] Il est probable que cette image de la reine de Saba assise sur son

---

[1] Il s'agit des deuxième et troisième vers de "**Prêtresse chrétienne**" :

"*Parmi toutes celles qui ont le regard mortel,*

*il est une reine qui comme Balqîs te paraît assise sur son trône d'émeraude.*

trône[1] soit la source poétique qui, dans **TOMBEAU** sera à la base du déploiement de la série des réminiscences coraniques centrées sur le trône et le parterre de cristal.

La précision qu'apporte le deuxième adjectif "droite" rapproche encore plus le fragment de la stance XLVII de l'image coranique dont elle répète, de manière littérale, cette détermination pourtant exclusivement divine qui représente Dieu assis droit sur son trône. L'ambivalence de cette image, qui a été l'objet de débats philosophiques et théologiques sur la question de l'anthropomorphisme d'Allah, est récupérée par le poète qui va l'exploiter dans le sens de cette synthèse poétique qui lui est si chère et qui, en référence à Ibn 'Arabî, tend à attribuer à la femme les attributs mêmes du divin, ceux qui Le magnifient dans son abstraction la plus radicale, ("***ils [les anges] chantent la gloire de l'absente***", XVI), mais aussi ceux qui en exaltent la proximité toute anthropomorphe. Par un tel trait, la réminiscence coranique se présente comme le lieu de prédilection où la poésie accède à la performance extatique.

---

*Quand elle marche sur le parterre de verre, tu crois voir*
*un soleil sur un astre dans le giron d'Idriss*" (pp. 15-16)

[1] Dont on note une deuxième occurrence dans "**Quelle guerre dans mon foie!** ", où Balqîs est encore une fois évoquée comme une référence :
"*Si Balqîs avait vu son prestige [de l'aimée],*
*elle aurait négligé et le trône et le parterre.*" (p. 104)

### 4.3. Le hadîth et la tradition prophétique

Les fragments relatifs à la tradition du Prophète et au hadîth sont eux aussi régis par le même principe. Moins nombreux que les fragments coraniques, les éléments du hadîth n'en constituent pas moins quatre ensembles bien distincts qui renvoient à quatre hadîths différents. Le premier ensemble est celui relatif à la scène de la purification spirituelle du Prophète avant l'Isrâ' et Mi'râj, constitué des deux fragments que nous avons déjà cités à propos des motifs de l'ascension spirituelle et du voyage nocturne et de la rhétorique excessive du corps (il s'agit des fragments des stances XXIV et XLII). Le second ensemble comprend deux fragments allusifs qui reprennent par mémoire, en en recombinant les termes de façon à ce que la réminiscence ne dépasse pas le niveau de la simple allusion, le hadîth qui raconte que Dieu n'a créé l'homme que pour Le connaître, car Il était comme un trésor inconnu et enfoui au fond de la mer.[1] La première allusion à ce hadîth apparaît dans la stance XXXIII :

"***elle excave le trésor, qui dormait en Moi***".

Ici encore la réminiscence transforme les termes du propos originel de telle sorte que l'énoncé prend une forme extatique, avec cette manipulation de l'énonciation qui substitue le "je" du protagoniste à celui de Dieu. La seconde occurrence de ce

---

[1] Nous traduisons ce hadîth, par ailleurs non répertorié par les recueils canoniques : "*J'étais un trésor caché, puis J'ai désiré être connu. Alors J'ai créé l'univers et c'est à travers lui qu'on M'a connu.*"

hadîth est pareillement soumise à la substitution des pronoms, le "je" de Dieu étant remplacé par un "elle" :

"***c'est une perle qui dort, au creux de sa coquille, et qui attend le plongeur, qui la révélerait à la lumière***" (L).

Formulé ainsi, le fragment finit par accéder à une densité extatique qui, une fois encore, tend à instituer le féminin dans l'espace du divin. C'est sans doute dans la variation féminine que s'exprime, à travers la réminiscence sacrée, l'hommage le plus profond, mais aussi le plus démesuré, à la femme.

Le quatrième ensemble, constitué du reste par un seul hadîth, présente la particularité formelle, unique dans tout le recueil, d'être actualisé comme une citation, étant donné qu'il figure en italiques. Il s'agit du fameux "***mourez avant de mourir***" de la stance XVIII, hadîth visiblement apocryphe, puisque non recensé par le canon, tout comme un grand nombre d'autres hadîths que les soufis aiment à citer fréquemment, à l'exemple d'ailleurs de celui qui assimile Dieu à un trésor inconnu, qu'Ibn 'Arabî se plaît à évoquer de manière itérative, alors que ni le **SAHIH** de Bokhârî, ni le recueil des hadîths qudsi ne le mentionnent. Nous assistons là à un cas presque extrême du jeu de la référence qui consiste à faire subir au lecteur l'épreuve de l'enquête philologique, devenue ici obligatoire, puisque le texte, en consentant à jouer l'explicite - transformation de l'énoncé réminiscent en citation - ne fait en réalité qu'induire un simulacre.

## 5. Effets de miroir

Ce survol des réminiscences parallèles va nous permettre d'aborder avec plus de sérénité la poétique de l'émulation avec le recueil d'Ibn 'Arabî. Dans la mesure où de prime abord c'est l'inspiration courtoise qui constitue le fonds poétique commun dans lequel ils puisent, nous accorderons alors une attention particulière à cet aspect formel et thématique.

### 5.1. Le point de vue hétérodoxe

Qui dit poésie courtoise dit stratégie discursive de l'énonciation amoureuse, mais aussi un échange physique rigoureusement soumis à un protocole où le geste reste toujours une médiation avec la part spirituelle du corps, où la satisfaction et la plénitude sont constamment habités par le sentiment de l'absence et de la nostalgie, et où la quête de l'aimée devient donc facilement la métaphore de la passion spirituelle théocentrée.

Cependant, si tous ces traits de la poésie de **TURJUMAN** sont récupérés par **TOMBEAU**, c'est, rappelons-le encore une fois, au prix d'un traitement théorique et esthétique qui travaille à les adapter à un site ontologiquement décentré. En d'autres termes, le travail de l'émulation procède de la même sensibilité hétérodoxe qui sous-tend les réminiscences parallèles. Il nous paraît alors intéressant de voir comment chacun des différents motifs de la poésie courtoise et

spirituelle évolue en passant d'un recueil à l'autre.

### 5.2. Deux portraits pour une femme unique

Prenons, pour commencer, la représentation de la femme aimée. Bien que jouissant du même statut symbolique chez les deux poètes, la femme fait l'objet d'un procès de désignation caractérisé par des écarts qui prennent assez souvent la forme d'une différence radicale.

Dans **TOMBEAU**, et suivant un artifice poétique qui vise à faire des protagonistes des personnages de pure convention et au-delà de toute détermination spacio-temporelle, la désignation de la femme, dans le procès de l'échange amoureux, déploie un registre de discours complètement différents, bien que l'imprégnation poétique soit inscrite dans le principe. Des motifs vont réapparaître, mais au prix d'une mutation qui, sans remettre en cause la spiritualité, ne cherche nullement à taire la sensualité et le corps. D'une certaine manière, nous pouvons dire que l'idiolecte courtois d'Ibn 'Arabî est resté le même, mais seulement en tant que matériau poétique ambivalent, dont les virtualités de subversion seront actualisées en conformité avec le site poétique qui les a accueillies.

#### 5.2.1. Enoncer l'aimée

D'une beauté supérieure et excessive, le corps de la femme, promu par Ibn 'Arabî au rang d'intermédiaire du divin, est par définition voilé, inaccessible, absent, d'une réalité tellement excessive qu'il en devient subtil. Sa désignation dans **TURJUMAN** recourt à un code qui en raréfie l'épaisseur matérielle et sensuelle. La contrainte de pudeur et de réserve est répercutée jusque dans la forme énonciative, l'aimée étant souvent actualisée par des pronoms comme "ils" et "elles" qui contribuent à rendre son individualité complètement diffuse. D'ailleurs, en dehors de sa présentation du recueil, l'auteur de **TURJUMAN** ne cite jamais le nom de son inspiratrice Nidhâm, sauf dans quelques poèmes où ce nom, de nature ambivalente, car il est à la fois substantif et nom propre, apparaît comme simple substantif, ce qui ne l'empêche pas de fonctionner par allusion, suggérant par analogie lexicale le sens tû, le nom de l'absente.[1]

Pareil phénomène est largement repris dans **TOMBEAU** où le plus souvent c'est le pronom de l'absence "***elle***" qui actualise l'aimée. Le lexique courtois affleure aussi dans l'emploi de certains vocables plus ou moins archaïsants qui servent à différer la scène amoureuse, comme "***dame***", employé trois fois au singulier (stances III, XLV et LX) et deux fois au pluriel (VIII, X), "***aimée***", employé quatre fois (XVII(x2), XXI, XXXVI), "***amie***", avec une seule

---

[1] L'apparition répétée de ce vocable laisse soupçonner une intention amoureuse. Voir à ce propos les poèmes suivants "**Soupirs exhalés**" (p. 28), "**Une Arabe à l'accent étranger**" (p. 127), "**Guerre de la passion**" (p. 170).

occurrence (XLVIII), et "***amante***", une fois au pluriel (IV) et une fois au singulier (XL). L'hésitation qui touche ici au nombre est un artifice qui, nous semble-t-il, mime celui d'Ibn 'Arabî. Il serait intéressant de signaler aussi cette prépondérance numérique des pronoms de l'absence ("***elle***" et "***elles***", avec plus de cinquante occurrences), par rapport aux instances énonciatives liées à la présence et à la rencontre, en l'occurrence "***nous***", "***nos***" et "***vous***" qui n'apparaissent qu'une douzaine de fois. Moins réservé, le mot "***femme***" désigne l'aimée de manière plus explicite, et constitue de ce fait un écart par rapport à **TURJUMAN** où l'équivalent arabe de ce terme n'apparaît jamais. Comme pour les autres vocables, celui-ci est utilisé au pluriel (I et VIII), forme plus feutrée que le singulier (XI, avec deux occurrences).

De même, à l'exception de la stance IV et de la postface, le nom d'Aya n'apparaît jamais dans le recueil. En outre, à l'instar du procédé suggestif précédemment constaté dans **TURJUMAN**, l'intention amoureuse, et étant donné la contrainte linguistique, recourt à une autre ruse. En effet, tout comme Nidhâm, Aya est aussi un nom ambivalent, pouvant fonctionner aussi bien comme substantif que comme nom propre. Mais du fait de la contrainte de diglossie qui régit l'écriture du recueil, le poète se trouve en quelque sorte pénalisé et dans l'impossibilité de tirer parti de la richesse sémantique du nom de l'aimée.

Comme de telles subtilités ne peuvent être traduites, la ruse poétique qui sera choisie sera celle de la suggestion par anagrammatisation. C'est ce

qu'illustre la stance XLV, dont la brièveté et la formulation hermétique l'assimilent à un énoncé extatique comme on en trouve chez Hallâj par exemple :

> "***L'être ne serait rien, si parfois la présence ne devenait dame, vêtue de la couleur noire, trouant la voyelle de l'Absence, que je reconnais, profuse, dans la langue et le monde, quand même elle ornerait le rAt, le chAt, l'Âne.***" (NB : c'est nous qui soulignons).

En parlant du monde, le langage poétique déploie ici la ruse métalinguistique qui rive la langue à elle-même, instituant le signifiant comme objet de discours.

Cette manière de magnifier l'aimée à travers la forme phonique de son nom semble donc bien un procédé typiquement courtois, même si, à l'évidence, la ressemblance avec la démarche soufie paraît manifeste.[1] Rappelons à ce propos le passage de **LA DIVINE COMEDIE** où Dante trouve dans l'anagramme de Béatrice le support d'un hommage amoureux.[2]

---

[1] Les affinités formelles entre cette stance et certaines formules extatiques de Hallâj ont conduit notre lecture, dans un premier temps, dans la direction du rapprochement avec certaines exégèses hermétiques soufies du nom d'Allah et de Mohammad. N'ayant pas abouti à des résultats pertinents, nous avons fini par nous en remettre à l'auteur qui nous a confirmé, dans une lettre, la signification anagrammatique que nous venons de mentionner.

[2] Il s'agit d'un extrait du chant septième du "**Paradis**" :
"*Mais ce respect qui de tout moi s'empare*
*A seulement entendre BE ou ICE,*
*M'inclinait comme un homme au point de s'endormir*" (Traduction Henri Longnon, 1962, p. 392).

A défaut du nom, l'aimée peut être aussi désignée par référence à son origine ethnique et à sa langue. Dans **TURJUMAN**, Nidhâm devient reconnaissable quand le poète parle de l'aimée comme d'une "**Arabe à l'accent étranger**"[1], ou encore comme d'une jeune fille arabe d'origine persane.[2] Tandis que Aya, et pour peu qu'on se réfère à sa généalogie telle qu'elle l'énonce elle-même dans **PHANTASIA**, devient à son tour facilement reconnaissable dans : "***la belle Arabe [à] la voix latine***" (XLV) et qui "***parle franc***" (XXXII).

### 5.2.2. Ses traits physiques

Par ailleurs, la description de l'aimée fait appel dans les deux recueils à un ensemble de traits physiques dont la nature est d'être toujours excessifs. Dans la mesure où ils font partie d'un répertoire rhétorique convenu, ces traits n'ont aucune prétention au réalisme et concourent au contraire à faire de la femme un être désincarné. La description tend de ce fait à instituer son objet comme un pur concept, et la rhétorique répétitive qu'elle utilise confine par moments, en particulier dans **TURJUMAN**, au style formulaire.

---

[1] C'est le titre d'un des poèmes du recueil, voir pp. 123 à 129.

[2] Dans le poème "**Qui est distrait ?**", nous trouvons un vers qui reprend de manière explicite ce trait ambivalent de l'aimée :
"*Elle est de ces jeunes filles arabes*
*qui sont des filles de Perse ; telle est leur origine.*" (p. 160)

Dans un discours spiritualiste théocentré comme celui d'Ibn 'Arabî, cette forme d'écriture poétique est d'une grande pertinence, car elle sert admirablement sa vision du monde totalement acquise au principe de l'Un, transcendant, inaltérable, irréductible au langage. Chez Meddeb, une telle poétique devient pur artifice, puisque complètement coupée de la référence théologique. C'est donc en procédant par émulation que sa poésie cherche à affirmer son originalité. L'analyse s'efforcera, à partir d'un certain nombre d'exemples puisés dans les deux recueils, de rendre plus explicites les points de convergence et de divergence esthétiques et théoriques entre les deux poètes sur cette question centrale qu'est la représentation de la femme aimée.

#### 5.2.2.1. Apparition / disparition

L'un des aspects importants de la représentation de l'aimée, en particulier dans une poésie où l'amour se double d'une tension métaphysique travaillée par la séparation, est celui qui touche à l'expression de son mode de manifestation. En effet, l'être de l'amant est constamment suspendu au rythme d'apparition et de disparition de l'aimée, et dans la mesure où elle jouit d'un statut supérieur, sa présence ne peut être qu'excédentaire, à la mesure de sa nature excessive.

Chez Ibn 'Arabî, la manifestation de l'aimée est toujours ardemment appelée, mais dès qu'elle se réalise, l'amant se couvre les yeux. Comme dans

l'imagerie soufie de la vision divine, l'aimée ne peut être contemplée de face, sous peine d'éblouissement.[1] Si l'aimée refuse de se manifester, c'est par égard pour la faiblesse de l'amant :

- dans "**Le chameau est le corbeau de l'éloignement**", ce vers :

"***Si je dis : offrez-moi un regard !***

***On me répond que c'est par pitié que cela m'est interdit***" (p. 57) ;

- dans "**Quelle guerre dans mon foie !**" :

"***S'il dévoile son éclat,***

***ce sera torture, et c'est pourquoi il se voile***" (p. 106) ;

- dans "**Une Arabe à l'accent étranger**", cet hémistiche :

"***Celles qui par égard sont avares de leur beauté***" (p. 124).

---

[1] La même topique est d'ailleurs largement présente dans **LA VIE NOUVELLE** de Dante, Béatrice y étant décrite comme celle dont le regard éblouissant dégage un charisme insoutenable. Dans "**Dames en qui demeure esprit d'amour**", nous lisons ces vers :
"*De ses yeux, combien doux qu'elle les meuve,*
*jaillissent des esprits d'amour en feu*
*qui vont férir les yeux de qui les mire,*
*et si perçants que tous le cœur atteignent :*
*vous lui voyez Amour peint au visage,*
*là où nul n'ose attacher ses regards*" (p. 38)
Le même motif reviens aussi dans un autre poème ("**Dedans ses yeux**", p. 42):
"*Dedans ses yeux, ma dame porte Amour,*
*par quoi se fait gentille ce qu'elle mire ;*
*sur son chemin, tous vers elle se tournent ;*
*celui qu'elle salue, le cœur lui tremble :*
*il baisse alors le vis et se fait blême*".

La pudeur est aussi une forme condescendante de voilement, salutaire pour l'amant :

"***Celles qui par pudeur cèlent des charmes***
***qui ravissent le cœur pieux et craintif***"

("**Une Arabe à l'accent étranger**", p. 125).

Non seulement sa transcendance aveugle le regard, mais elle frappe aussi de mutité le langage :

"***La désignation a cherché à la rendre explicite ;***
***mais devant sa transcendance, elle est devenue aphasique***"

("**L'astre lumineux est en-deçà de sa cheville**", p. 165).

L'éclat lumineux est donc la principale caractéristique de l'aimée, et c'est le trait divin qui indique sa spiritualité. En tant que tel, il ne peut être désigné que de manière superlative, comme en témoignent ces deux images excessivement valorisantes, l'une répétant un poncif de la poésie amoureuse arabe du désert :

"***Lorsqu'elle découvre sa face elle te fait voir un éclat***
***aussi lumineux qu'une gazelle, et sans poussière***"

("**Le guide parfumé**", p. 153) ;

et l'autre variant sur la métaphore du trésor qui dans le hadîth précédemment évoqué se rapporte à Dieu, et qui dans le poème d'Ibn 'Arabî désigne l'aimée, substitution qui finit par faire se confondre le dit amoureux et le dit extatique :

"***Une perle enfouie dans une coquille***"

("**Y a-t-il un soulagement chez vous ?**", p. 173).

Ce dispositif rhétorique sera amplement repris par **TOMBEAU** et donnera

matière à une série de développements poétiques centrés sur le thème amoureux de la présence et de l'absence de l'aimée. Celle-ci se présente alors souvent, par émulation avec celle de **TURJUMAN**, comme un être où se neutralisent les traits les plus contradictoires. Et c'est justement cette qualité qui la fait différente de l'autre, dans la mesure où ses vertus épiphanes se doublent d'une épaisseur physique et érotique souvent volontiers exhibée.

L'économie amoureuse fait du corps une valeur essentielle. A la fois chair et esprit, la femme n'est plus cet être éthéré dont la transparence ne laisse voir chez Ibn 'Arabî que l'au-delà divin. C'est pour cela qu'elle est constamment désignée comme une synthèse de traits opposés :

- présence et absence :

"***Tantôt présente, tantôt absente [...], je la rencontre, je m'en sépare***" (LVII) ;

- être céleste et terrestre :

"***elle disparaît dans les cieux, elle descend***" (XXXIV) ;

- corps réservé et disponible :

"***elle se rétracte, puis se donne***" (XXXII) ;

- proximité et distance :

"***elle s'approche, elle s'éloigne***" (XLVII) ;

- voilement et dévoilement :

"***elle cache son corps, et le découvre***" (XXXII).

Le voile, que l'on peut considérer comme l'emblème de l'aimée, est ici, au

contraire de **TURJUMAN**, autant un facteur d'exhibition que d'occultation du corps. De ce fait, le voile stimule plus qu'il ne neutralise la tension amoureuse :

"***de toutes, j'ai aimé celle, qui trône, parfaite et cachée, je traverse les voiles, qui la parent***" (XLI).

En tant que parure, le voile finit par accéder à la fonction d'accessoire érotique :

"***et traîne ses voiles, orgueilleuse, parée d'atours, je la contemple***" (XXXI).

Toute cette scénographie du rapport à l'aimée est ainsi organisée sur un simulacre de la scène soufie. Les composants sont les mêmes, mais leur signification a changé d'orientation. De la divinité, elle ne semble conserver que l'éclat illimité et occulte :

"***elle leur dit, nous sommes les faces effacées du soleil, notre blancheur cachée éclaire***" (XV).

Le commandement émanant de la sagesse soufie et qui recommande la réserve et la discrétion en la présence de Dieu n'est qu'un résidu discursif vite dilué dans des options sensualistes de plus en plus explicites. Ainsi, le précepte, d'ailleurs unique dans son genre dans tout le recueil :

"***couvre-toi de voiles, parle-lui derrière les paravents, ne la contemple pas de face***" (XVIII),

sera maintes fois démenti par les attitudes et les gestes de l'amour, mais aussi par des propositions qui développent des arguments tout à fait opposés, comme dans la stance XIX :

"***et porter le masque et le voile, cela n'empêche pas de voir***",

ou encore, dans la stance XXIII où, à défaut de la voir, l'amant imagine le visage de l'aimée, de telle sorte que la vision spirituelle devient pur fantasme :

"***j'invente une chair, derrière le voile***".

Parfois, il va jusqu'à trahir une densité toute voyeuriste, comme dans la stance XXXI, à l'occasion de la réminiscence coranique du récit de la reine de Saba :

"***le vent d'est soulève sa jupe***",

laquelle fait écho au même motif déjà apparu dans la stance III :

"***elle soulève sa robe***".

Ces exemples montrent à quel point les motifs spirituels de l'amour mystique se prêtent à la manipulation sensualiste, au point qu'on peut se demander si la poétique de Meddeb n'est pas au fond la réplique mondaine de celle d'Ibn 'Arabî, celui-ci ayant choisi de promouvoir les ingrédients de l'amour courtois en motifs théocentrés, tandis que le premier travaille à restaurer la valeur humaine de l'amour à partir de ces motifs spiritualisés, eux-mêmes devenus de simples ingrédients.

#### 5.2.2.2. Exhibition / réserve

La démonstration nous est fournie à travers la représentation que chacun des deux poètes fait du corps de l'aimée et de ses parties les plus impliquées dans l'échange amoureux. Ainsi, dans **TURJUMAN** nous constatons que le corps de la

femme n'est jamais nommé dans sa globalité, seul en subsiste le visage, lequel d'ailleurs est presque toujours une abstraction, doté d'une beauté tellement excessive qu'elle le rend innommable. Le visage n'est alors que suggéré, métonyquement, à travers les parties qui le composent, les yeux, la bouche, les joues, la chevelure, et les principales actions qui l'expriment, la parole, le sourire et le regard.

Dans **TOMBEAU**, le corps par contre ne fait l'objet d'aucune occultation, et constitue le signe immédiat qui accorde toute sa densité à la présence de l'aimée. D'ailleurs, être empêché de voir le corps de l'aimée est pour l'amant un réel supplice, de sorte que s'établit une équation entre le retrait du corps et le malheur, comme en témoigne cette formule ramassée de la stance XXXI :

"***elle se couvre, et le cœur se brise***".

C'est pour cela que devant le désir de l'amant, tous les obstacles perdent leur consistance, au point qu'on peut se demander si le désir n'est pas porté par un défi à tout ce qui empêche l'accession au corps de l'autre :

"***les voiles brûlent, je la vois, je la touche***" (XLVII).

Un tel héroïsme est évidemment inconcevable chez le protagoniste de **TURJUMAN**, soumis qu'il est à la discipline de la réserve. L'inaccès au corps de l'autre n'est plus un principe du sublime chez Meddeb, c'est pour cela que sa présence est toujours célébrée comme disponibilité généreuse à la quête de l'amant ("***elle vient à moi***"(XXIII)), s'offrant à son regard sans aucune limite :

"***elle m'est apparue, dans sa plus belle forme***" (LX).

Ce même regard ne se retient jamais de chanter les différents traits du corps de l'aimée, à commencer par ceux qui n'apparaissent que très discrètement sinon jamais dans **TURJUMAN**, comme :

- le dos : "***Elle a le dos cambré***" (XXXII),

- la finesse de la taille : "***elle est pleine comme un roseau***" (XLII),

- les jambes : "***ses jambes tremblent à chaque pas***" (III),

- les bras : "***elle montre ses bras nus***" (V),

- les mains : "***ses longues mains de fée***" (XIV),

- sa peau : "***sa peau, tout soie***" (XXXI),

- son aisselle : "***sa droite aisselle est une aurore, qui luit***" (XLII),

- la poitrine : "***sa poitrine jaillit dans l'ombre, yeux de panthère***" (XXXI),

- le pubis : "***son pubis avale le soleil saignant***" (XLII),

- et le reste : "***sa vulve écarlate***" (XXIII).

Contrairement au recueil d'Ibn 'Arabî, la nudité intégrale devient donc un paramètre essentiel de l'économie amoureuse de **TOMBEAU**. Les gestes érotiques les plus variés se font insistants dans une narration hédoniste et entièrement libérée de l'obligation de réserve qui régit la poésie courtoise de **TURJUMAN** où, en dehors des soupirs et des larmes, le seul geste érotique explicite que les amants ont eu l'audace d'accomplir se limite à la chaste étreinte.

L'acte d'amour est ainsi quasiment recensé, ses différents constituants faisant l'objet d'une véritable énumération dont les éléments sont disséminés, avec une densité variable, dans plusieurs stances. On constate à ce propos que c'est la

stance XXIII qui connaît la plus grande densité du discours érotique dans tout le recueil, et où la désignation de l'intimité se fait de la manière la plus directe, n'épargnant ni le corps ("***je palpe sa vulve écarlate***"), ni le décor ("***le désordre des draps***").

Par de telles options discursives, Meddeb se démarque nettement d'Ibn 'Arabî, chez qui la narration de la rencontre amoureuse se fait dans la sobriété et dans le strict respect de la pudeur. Les quelques vers se rapportant à la scène amoureuse expriment l'échange physique de manière uniquement suggestive, évitant toute énumération indiscrète de l'intimité et des gestes érotiques, comme nous pouvons le constater à travers ce vers :

"***Nous avons accédé uniment à deux plaisirs :***
***être l'un et l'autre dans une appartenance réciproque***"

("**L'aimée et l'amant s'appartiennent**", p. 179).

Actif et entreprenant dans **TOMBEAU**, l'amant demeure effacé et en retrait face à l'aimée dans **TURJUMAN**, et la forme d'hommage la plus accomplie qu'il peut exprimer à celle-ci consiste souvent dans une sorte d'absence de son corps, comme dans cet hémistiche :

"***N'était mon gémissement, elle ne se serait pas aperçue de ma présence***"

("**L'étreinte de l'adieu**", p. 182).

Le gros plan et la rutilance demeurent par contre le mode de désignation du corps de l'aimée dans **TOMBEAU**.

Volontiers coquette, l'aimée apporte un soin particulier à son apparence extérieure, laquelle ne semble se manifester que sur le mode de l'ostentation, comme pour donner à la rencontre le caractère d'une fête. L'amant ne reste jamais insensible à cette rutilance dont il témoigne d'ailleurs avec joie. Que ce soit par ses habits ou par ses parures, l'aimée brille toujours d'une brillance essentiellement dorée :

"***la fine poudre d'or, qu'elle répand en passant***" (V),

l'or étant le métal qui convient le mieux à sa nature hyperbolique qui, loin d'éblouir ou de provoquer la cécité comme dans **TURJUMAN**, comble le regard et conforte sa sensualité :

"***m'apparut au square la belle nubile, drapée d'un châle d'or, sari écarlate***" (XIV).

Ce contraste entre l'or et la couleur ambiante semble un détail esthétique qui n'échappe pas à l'œil de l'amant, qu'il s'agisse du lieu de l'apparition :

"***elle traverse la place ovale [...], reflets d'or sur damas vert***" (XVIII),

des habits que porte l'aimée :

"***ses longues mains de fée, serties de bagues, se reflétaient sur la robe de vin rubis***" (XIV),

ou même de sa nudité au moment du coït :

"***l'or de son sautoir se love sur mon pubis noir***" (XXIII).

En règle générale, le bijoux, quelque soit son métal, est une extension naturelle et toujours indiscrète de la beauté de l'aimée :

"***sa cheville tinte d'argent***" (III).

### 5.2.2.3. La chevelure

Par ailleurs, dans la désignation de la femme, le recueil d'Ibn 'Arabî fait valoir un certain nombre de traits physiques qu'il va reprendre de manière itérative dans plusieurs poèmes. Ces mêmes traits vont réapparaître dans **TOMBEAU**, mais dans un moule rhétorique qui ne conserve avec l'image initiale qu'une parenté assez distante. Loin d'être une traduction, l'imitation ici se plaît à varier les termes de l'image et à en déplacer les zones de sens.

Le motif de la chevelure présente un exemple parfaitement éloquent de cette activité poétique. Dans **TURJUMAN**, la chevelure est exclusivement noire, et c'est de cette couleur qu'elle tire l'essentiel de sa fonction. Par métaphore, la couleur noire est naturellement opacité, recouvrement, c'est-à-dire, dans l'imagerie spiritualiste d'Ibn 'Arabî, intimation au secret et à la réserve. C'est ce qu'expriment, en variant sur les termes, les trois vers suivants :

*1 -* "***Elle a laissé traîner sa noire tresse comme un serpent***
***afin de dissuader celui qui aspire à sa trace***".

("**Œil éclatant et cou harmonieux**", p. 93).

*2 -* "***Craintives, elles lâchent leurs chevelures***
***et s'enveloppent de tresses comme dans les draps de l'obscurité***"

("**Les demoiselles qui me bousculent**", p. 34).

*3 -* "***Sa face rend lumineuse ma nuit***

***et sa chevelure transforme mon jour en ténèbres***"

("**Toute langue l'énonce**", p. 141).

Si l'image du serpent dans le premier vers reste sans écho dans **TOMBEAU**, celle par contre de l'obscurité et du voile va jouir d'une faveur particulière. Cela montre que du même coup il y a évacuation et expurgation de cette image inhibante et étrangement phallique de l'aimée qui, à force de se maintenir dans la distance, finit par acquérir l'aspect intimidant d'une autorité ésotérique. Incompatible avec la nature ouverte de l'aimée dans **TOMBEAU**, cette image sera donc délaissée au profit de l'autre, dont on retrouve les échos dans certaines stances.

Ainsi, l'image du vers **2** est largement reprise dans un fragment de la stance VIII:

"***femmes [...] qui, réservées, libèrent leurs chevelures, draperies sombres, où elles cachent leurs visages***".

Le jeu du clair-obscur qui nourrit la rhétorique hyperbolique du vers **3** sera aussi facilement adopté par Meddeb, et nous en saisissons les échos dans deux stances. Dans la stance XIV, la fonction ambiguë de révélateur et de voile de la nudité a un impact cosmique :

"***ses cheveux tressés frappaient ses hanches, et sonnaient un midi, qui ressemblait à minuit***".

Dans la stance XLI, l'accent est beaucoup plus mis sur la fonction de voilement

diurne, mais doublée d'une signification plutôt morale qu'ésotérique :

"***sa chevelure est un rideau, qui tombe sur le crime, en plein midi***".

Quant à l'aspect esthétique de la chevelure, il repose chez les deux poètes sur trois critères : la couleur noire, si propice à la suggestion par analogie comme nous venons de le voir ; les longues tresses, forme qui chez Ibn 'Arabî déclenche l'analogie avec le serpent, et qui chez Meddeb n'ouvre sur aucune connotation particulière ; l'aspect massif et exubérant qui, chez l'un, est fait pour favoriser cette dialectique féminine de la séduction et de la réserve ("***elle lâche ses cheveux, et les ramasse***" (XXXII)), tandis que chez l'autre il semble plutôt associé à la réserve et au recouvrement, comme nous venons de le voir, mais tout en ayant aussi la valeur d'un simple trait physique caractéristique de l'aimée :

"***Celles qui déploient leurs chevelures en tresses***"

("**Une Arabe à l'accent étranger**", p. 123).

#### 5.2.2.4. La bouche, les lèvres, l'haleine, le sourire

L a désignation des différentes parties du visage de l'aimée se fait aussi selon le même principe. D'un poème à l'autre de **TURJUMAN**, et suivant un artifice poétique qui contribue à faire des protagonistes du procès amoureux des personnages de pure convention, au delà de toute détermination spacio-temporelle, les mêmes qualités sont attribuées aux mêmes parties du visage.

Ainsi, la bouche a pour trait distinctif le miel ; sa beauté, ou sa sensualité,

n'apparaît que métaphoriquement. Pour invoquer l'aimée ; le poète utilise cette périphrase : "***celle qui a la langue emmiellée***" ("**Lunes suspendues aux branches**", p. 176). Mais cette image, qui frappe par son audace érotique, est immédiatement neutralisée par une note infrapaginale qui explique que "langue" réfère à la faculté de parole, écartant ainsi le sens charnel du mot. Dans un autre poème, la métaphore du miel revient, encore plus sensuelle : "***emmiellée est sa bouche***" ("**Guerre de la passion**", p. 168).

Cependant, aussi favorable à la connotation sensuelle qu'elle paraisse, l'image qui associe la bouche et le miel n'apparaît nulle part dans **TOMBEAU**. Dans la stance X, des échos de cette image sont à peine reconnaissables dans la métaphore suivante, où la chevelure va se substituer à la bouche, et où le miel n'est désigné que métonymiquement : "***sa chevelure est une ruche***".

Tel n'est pas le cas pour les lèvres qui conservent, d'un recueil à l'autre, la même caractéristique. Dans **TURJUMAN**, les lèvres sont décrites selon les canons esthétiques arabes qui font de la couleur brune la marque la plus importante de leur beauté :

> "***celle qui a les lèvres brunes***"
>
> ("**Guerre de la passion**", p. 168).

Cette périphrase traduit en fait un simple adjectif, "***lamiâ'***", sans équivalent en français, et promu en nom propre grâce à son prestige poétique. D'ailleurs, et c'est ce que nous apprend le commentaire d'Ibn 'Arabî, cette qualité est ce qui spiritualise l'aimée, les lèvres parfaites étant le signe physique des "***sagesses***

***célestes***" dont elle est le dépôt.

Toutefois, si cette caractéristique est littéralement reprise dans **TOMBEAU**, notamment dans la stance XLVIII, "***celle qui a la lèvre brune***", la fonction exclusivement spirituelle attribuée aux lèvres par Ibn 'Arabî semble ne trouver aucune faveur dans la poésie sensualiste de **TOMBEAU**. La sagesse que dispensent les lèvres de l'aimée est celle du plaisir, avec cet acte parfait qu'est le baiser : "***lèvres contre lèvres***" (XII). C'est aussi en fonction de cette économie du désir que l'amante, dont nous connaissons la subtile coquetterie, s'active à en soigner l'apparence : "***elle humecte ses lèvres***" (XXXI). Le goût des lèvres de l'aimée est donc familier à l'amant : "***lèvres salines***" (IV). Dans la rhétorique excessive du corps qui associe douleur et jouissance, elles ont une présence de premier ordre :

"***entre la blessure et la caresse, je retourne à la maladie, que ses lèvres aggravent***" (XXIII).

Extension des lèvres, l'haleine ne peut évidemment être que parfumée. Chez Ibn 'Arabî, elle est l'émanation angélique de l'aimée. Loin de révéler le corps, l'haleine est alors une qualité qui en spiritualise la présence. C'est du moins ce dont sa glose tente de persuader le lecteur trop loyal au sens littéral d'un vers comme celui-ci :

"***Et je n'ai pour me guider sur leurs traces,***
***qu'un souffle parfumé de leur amour***"

("**Enfer du cœur**" p. 157).

Dans **TOMBEAU**, le poète prend le contre-pied de cette recommandation et n'hésite pas à exalter cette caractéristique comme un adjuvant physique, comme dans la stance III :

"***son arôme apporte la joie***",

et la stance VIII :

"***auprès de femmes, qui exhalent l'ambre et le musc***".

Mais dans cette focalisation sur la bouche, l'élément le plus itératif est incontestablement le sourire. Par son excessive densité, il est chez l'amant l'occasion d'un état ambivalent qui conjugue l'agrément et la douleur. Ces deux sensations sont exprimées par deux métaphores différentes ; celle, plutôt sensuelle, de l'eau :

"***Ô sourire dont j'ai aimé le pétillement !***

***Ô salive dont j'ai apprécié la blancheur miellée***"

("**Douloureuse est la guerre de mes entrailles**", p. 105) ;

et celle, associée à la fonction épiphanique de l'aimée, qu'exprime l'image baroque de l'éclair. Cette métaphore est plus présente dans le recueil, et nous en citons ici trois exemples :

- "***Et si mon éclat émanait des éclairs de mes sourires***" (NB. C'est l'aimée qui parle, "**Halte dans les ruines**", p. 102).

- "***Et son sourire te fait voir des éclairs éblouissants***"

("**Une Arabe à l'accent étranger**", p. 127).

- "***Eclairs de sourires et éclairs de glaives***"

("**L'aimée et l'amant s'appartiennent**", p. 179).

Ces deux métaphores restent par ailleurs naturellement ouvertes à la signification spirituelle, la liquidité étant la réponse paradisiaque à la sécheresse qui prédomine dans l'absence, et l'étincelle, dans son intensité, est le reflet épiphane de la vision illuminée. Dans un geste de raffinement poétique, l'auteur de **TURJUMAN** joue à combiner les deux métaphores de façon à suggérer une sorte de rituel physique codé : l'éclat du sourire chez l'aimée a une puissance lacrymogène à laquelle l'amant réagit immédiatement :

"***Et c'est ainsi que dès que jaillissent les éclairs de ses sourires,***
***de mes yeux des larmes commencent à se déverser***"

("**Couronnée comme une vierge**", p. 188).

Dans **TOMBEAU**, cette énergie lumineuse que dégage le sourire de l'aimée sera sauvegardée de façon littérale. Non seulement la métaphore est agréée, comme le montre ce fragment de la stance XV :

"***la couche du jardin illuminé, par nos sourires furtifs, éclairs nocturnes***",

mais elle est aussi exagérément amplifiée. C'est ce qu'illustre ce fragment de la stance I : "***la canicule est un sourire de femmes***", où, de comparé, le sourire est institué comme comparant, s'autorisant ainsi de cette densité poétique que lui octroie Ibn 'Arabî dans cet hémistiche :

"***Brille le soleil quand elle sourit***"

("**Beauté excessive**", p. 134).

A la limite, on peut se demander si cette image insolite n'est pas tout simplement un avatar défiguré de la métaphore du soleil.

L'écriture poétique joue ainsi à rendre encore plus évident, par le jeu de l'exagération de la lettre, le côté excessif de la rhétorique soufie. D'ailleurs, comme pour les lèvres, la signification strictement spirituelle du sourire sera définitivement compromise, dans la mesure où chez l'aimée de **TOMBEAU** elle est constamment brouillée par cet acte si peu compatible avec la discipline soufie de la réserve qu'est le rire : "***elle rit, avec fracas***" (XXXI). L'exubérance du rire a une signification purement physique ; elle est ce qui signale la totale disponibilité du corps féminin :

"***elle rit, c'est la beauté de l'heure, nue***" (XXXI).

Mais pour finir, la signification spirituelle de la métaphore de l'éclair sera définitivement compromise à partir du moment où, au lieu de qualifier le sourire, elle va qualifier la nudité de l'aimée :

"***elle montre ses bras nus, l'éclair fissure le plus profond de la nuit***"(V).

### 5.2.3. Les topiques de l'amour courtois

De ce portrait de la femme aimée va découler toute l'économie de l'échange amoureux. Il est naturel que l'amoureux de **TURJUMAN** n'adopte pas les mêmes gestes ni les mêmes attitudes face à l'aimée que l'amant de **TOMBEAU**,

même si ce dernier se plaît souvent à répéter et à imiter le comportement de son antécédent. La nature de la passion amoureuse qui mue les deux amants, sa situation géographique et le jeu symbolique que favorise la topologie destinent ces derniers à pratiquer un code approprié, mais qui n'est pas sans subir la loi de la variation et de l'écart qu'implique forcément l'évolution et le décalage dans le temps. Il s'agit donc d'un langage emprunté, produit dans le moule archaïque de la poésie arabe du désert.

#### 5.2.3.1. Le voyage et la halte dans le désert

Parmi les topiques que reprend cette poésie, celle du voyage dans le désert, voyage toujours voué à la quête de l'aimée, célébrant les traces de son passage à toutes les étapes. De ce fait, l'arrêt est dans la passion ambulatoire un moment privilégié. Chez l'amoureux de **TURJUMAN**, cela se traduit par un appel constant à la halte. Sur les soixante et un poèmes du recueil, dix reprennent explicitement, et parfois même avec insistance, le motif de la halte.

Celle-ci est alors à la fois répit dans l'errance, pause après la pénible mobilité, mais aussi cérémonie nostalgique qui entretient le souvenir de la séparation à travers le rituel de la lamentation, tout autant que la soif de la rencontre par l'intense interrogation des traces et des vestiges, étant entendu que le lieu de la halte est toujours la maison, devenue ruines, de l'aimée :

"***Ô mes deux intimes ! Arrêtez-vous et interrogez***

***les vestiges d'une demeure devenue ruines après leur départ.***

***Puis lamentez-vous sur le cœur d'un garçon l'ayant quittée***

***le jour où ils se sont éloignés ; pleurez et sanglotez !***"

("**Beauté excessive**", p. 130).

Le contenu de ces deux vers apparaît presque littéralement dans "**Arrête-toi devant les demeures**", p. 71 :

"***Arrête-toi devant les demeures et lamente-toi devant les vestiges.***

***Puis aux maisons en ruines adresse tes questions !*****".**

Pour le plaisir de la lecture, nous citons ces autres vers :

***-*** "***Halte devant les vestiges, près de l'arbre !***

***Et, en ce désert lamente-toi sur ceux que nous aimons !***"

("**Halte devant les vestiges**", p. 101).

***-*** "***Ils se sont hélés :*** "***Arrêtez les chameaux !***" ***; mais n'ont rien entendu.***

***Alors de languissement j'ai crié :*** "***Ô conducteur, descendez ici et jouissez de votre séjour***"

("**Toute langue l'énonce**", p. 139).

***-*** "***Descends dans la maison de ceux qui nous sont chers***"

("**Descends dans leur maison**", p. 196).

Cette pathétique prolixité, dont d'ailleurs le caractère artificiel est dénoncée chez Ibn 'Arabî par une tendance excessive à la répétition littérale, ce

qui concourt à donner à sa poésie l'aspect du style formulaire, n'a qu'un écho feutré dans **TOMBEAU**, et seul subsiste, épuré de sa charge émotionnelle, la forme brute du motif. D'une certaine manière, il y a lieu de parler ici d'une utilisation instrumentale du motif de la halte, limité au statut de simple figurant, comme pour parfaire la conformation générale du contexte.

C'est ce que semble suggérer le procédé de la reprise légèrement modifiée de la formule qui assimile la réminiscence à la traduction, comme pour cet hémistiche d'Ibn 'Arabî :

"***Puis arrêtez-moi un moment sur les vestiges***"

("**Je languis de celle qui a les yeux langoureux**", p. 81),

sollicité par la stance IV :

"***Halte aux plis du parcours, repose une heure et salue***".

Cette même stance joue aussi à varier cette formule si itérative dans **TURJUMAN**, "***Ô guide des chameaux***", substituant le féminin au masculin :

"***et toi qui guides les dociles chamelles***".

L'appel à la halte n'est plus étalage de la mélancolie, mais promesse de rencontre et de présence, puisque le premier geste qu'il appelle est celui, si caractéristique d'ailleurs de la scène courtoise, du salut :

"***où font halte, ceux qui sont proches, apporte le salut de l'amant***"

(XXXIX).

De même, comme dans les deux fragments de la stance IV que nous venons de citer, ce fragment reprend en le transformant légèrement cet hémistiche de

**TURJUMAN** :

"***Descends dans la maison de ceux qui nous sont chers***"

("**Descends dans leur maison**", p. 196).

La même opération touche aussi cet autre hémistiche :

"***Ô guide des chameaux, ne te précipite pas et arrêtez***"

("**Ô guide des chameaux**", p. 68),

qui devient dans la stance XX :

"***Et toi qui erres, n'avance pas vite, courtise l'arrêt [...], halte-là***".

Dans cette même stance, le fragment :

"***comme je voudrais mettre le pas, dans ce qui advient à la pensée, mais le pied ne suit pas***",

semble reprendre le vers :

"***Mon âme veut mais mes pieds restent réticents***"

("**Ô guide des chameaux**", p. 68).

#### 5.2.3.2. Rhétorique excessive du corps

Une autre topique de l'amour courtois, celle du don sacrificiel du corps, connaît une fortune différente dans les deux recueils. Discrète chez Ibn 'Arabî, chez qui elle n'apparaît qu'une seule fois, elle sera abondamment exploitée dans **TOMBEAU**. Là encore on assiste au même procédé, selon lequel ne subsistent que des brides à peine reconnaissables du fragment mémorisé.

Ainsi, le vers :

"***Pour jeter leurs braises, je leur offre mon cœur ;***

***mon âme est leur autel, et mon sang leur boisson.***"

("***Salutations d'un amant éploré***", p. 21),

réapparaît, mais sémantiquement réduit, l'image étant d'une part limitée à deux termes seulement (l'autel et les braises), et d'autre part disséminée dans le corps de la stance :

"***autel qui sent les entrailles [...], tu jettes à pleine main la braise***"

(IV).

Le rapport sémantique étant quasiment effacé, seul le signifiant est sauvegardé par la réminiscence.

Cela ne signifie pas pour autant que le contenu soit oublié ; au contraire, le motif courtois de l'immolation de soi sera fortement actualisé dans le recueil. Plus même, le caractère baroque de la pulsion oblative va générer toute une série d'images où le corps sera régi par le principe de la mutilation comme don extrême à l'aimée, geste qui comme on le sait procède du discours outré de la passion.

Dans cette série, le corps passe progressivement de la phase de meurtrissure :

"***grain de sable qui meurtrit l'œil***" (XVI),

à celle de la disparition :

"***de ma bave, je tire le fil, qui défait mon corps, ma forme disparaît***"

(XXIX),

de la dissolution :

"***entre ses bras, tu te dissous***" (LII),

et de l'ignition :

"***elle s'enveloppa de mes lambeaux calcinés***" (LX).

Entre ces étapes, il y a celle, que l'on peut considérer comme intermédiaire, mais non moins radicale, où le corps est soumis à l'oblation comme forme hyperbolique du don de soi :

- celle d'abord de la tête, comme dans la stance XLIV, où l'image se fait insistante:

***-*** "***j'ai la tête coupée***"

***-***"***je mets entre leurs mains, ma tête au turban***",

- puis celle du cœur, comme dans la stance XLVI :

"***ceux qui leur offraient, sur un plateau, leurs coeurs épris***".

Ce geste oblatif est en outre amplifié par le discours du protagoniste qui, dans un élan magnanime tout à fait dans la tradition courtoise, clame :

"***je suis prêt à mourir, debout, devant la belle Arabe***".

Or, le caractère déclamatoire d'un tel propos se révèle au grand jour dès qu'on le rapporte à un propos pareil de l'auteur de **TURJUMAN** qui, en commentaire à un de ses vers qui parle justement de l'association entre l'amour et la mort, explique, en s'autorisant d'une anecdote relative à ce sujet :

"***J'appelle l'amour, et l'amour est mortel. Il entraîne le voyage hors de ce monde dès qu'il devient excessif. Il m'a été rapporté au sujet d'une communauté d'amoureux que l'un deux s'est vu une fois***

***sollicité par son aimée qui lui a dit :*** "***Si tu m'aimes, meurs***"***, et sur le champ il est tombé, raide, entre ses mains.***" (Note relative au dernier vers de "**Ô guide des chameaux**", p. 70).

Le code de l'amour courtois est donc, chez Meddeb, remémoration non seulement de la rhétorique amoureuse de **TURJUMAN**, mais aussi du métalangage qui l'accompagne et l'amplifie.

### 5.2.3.3. Soif et désaltération

Cette rhétorique hyperbolique du corps va favoriser le développement métaphorique de tout ce qui a trait à la relation entre les protagonistes de la scène amoureuse. Ces métaphores sont d'ailleurs une extension verbale des particularités écologiques du désert et des traits physiques de l'aimée, puisque focalisées sur des sensations comme la soif, la désaltération, la fraîcheur, le feu, la lumière etc.. Le passage de la pénurie à la satisfaction devient ainsi une métaphore profondément amoureuse.

Dans **TOMBEAU**, l'association entre l'aridité et l'absence de l'aimée est explicitement énoncé :

"***à son départ en vain j'ai appelé [...], ma patience tarit***" (III).

De même, la présence est toujours synonyme de désaltération, et son impact est d'abord d'ordre écologique, que traduit un apport immédiat d'humidité :

"***la nuit nous a couvert de rosée***" (XII).

L'un des gestes d'amour les plus salutaires qui émanent de l'aimée est de prodiguer la matière liquide. Celle-ci peut prendre des formes différentes ; elle peut être :

- de l'eau :

"***elle m'immerge dans l'eau, à l'ombre de la tente***" (XXXIX),

- un aliment juteux :

"***elle m'offre une grappe de raisin noir***" (XIX),

- ou alors, comme nous l'avons précédemment signalé, du vin :

"***entre nous deux la passion parle, le vin coule***" (XIX).

En parallèle, le geste d'amour par excellence qui émane de l'amant est évidemment celui de boire : "***je bois dans la jouissance***" (XXXV). Rappelons que dans **PHANTASIA**, l'acte d'amour est toujours régulièrement associé à l'acte de boire. Lors de sa première rencontre avec son amante, le narrateur utilise une métaphore qui associe les deux termes :

"***La femme respire et je bois en son souffle tant que persiste le désir***"

(p. 21).

Nous verrons plus loin comment la scène érotique du chapitre 8 de **PHANTASIA** prend littéralement la forme d'une fête bachique. Boire a d'ailleurs une signification érotique si évidente que le poète ne tente même pas de la camoufler:

"***je bois en elle, tant j'ai soif***" (XVIII).

Le corps de l'aimée finit ainsi par se substituer à ce qui le désigne

métaphoriquement, à savoir l'eau, sa liquéfaction étant synonyme de totale adhésion physique :

"***j'ouvre sa chemise, je bois en son nombril***" (XXXV).

Il est intéressant de signaler ici que l'image du vin entretient un rapport d'inversion avec la métaphore bachique telle qu'elle est utilisée dans **TURJUMAN**. Chez Ibn 'Arabî, comme d'ailleurs chez beaucoup d'autres soufis, l'ivresse est un état spirituel et non physique, traduisant une des étapes du processus mystique, et dont il donne d'ailleurs une belle définition à l'occasion d'un commentaire de l'un de ses vers :

"***L'ivresse est la quatrième étape dans les émanations, car elle est initialement goût, ensuite boisson, puis désaltération et enfin ivresse, laquelle emporte la raison***"

("**Récit du vent de l'est**", p. 55).

En tant que prélude à la proximité divine, le vin va donc qualifier par métaphore, en en affirmant la dimension spirituelle, la proximité amoureuse, laquelle est exclusivement sous le signe de la réserve et de l'occultation. Une telle image revient deux fois dans son recueil :

- "***Tu échanges avec les belles les vins du voile***"

("**Promesse de jeune fille**", p. 67) ;

- "***Et en son voile bois son vin le plus exquis***"

("**Jardin luxuriant**", p. 114).

Dans un autre vers, le vin va prendre une signification plutôt érotique, dans la

mesure où il qualifie de manière hyperbolique une partie du corps de l'aimée, en l'occurrence la bouche :

"***Qu'a-t-il ce garçon magnanime que les larmes submergent***
***et que, comme un vin, l'avait enivré la fente de ses dents ?***"

("**Y a-t-il de soulagement chez vous ?**", p. 175).

Or cette image, en passant dans **TOMBEAU**, sera entièrement délestée de son contenu audacieux et explicitement érotique pour subir la conversion spiritualiste :

"***par la fente qui sépare ses dents, j'entrais dans la vision***" (LI).

En règle générale, c'est plutôt la signification spiritualiste et théocentrée qui a tendance à être oubliée par le jeu des réminiscences, alors qu'ici nous assistons à l'opération inverse, avec cette substitution de la vision, terme mystique n'inférant aucune interprétation sensualiste, à l'ivresse, terme ambigu et dont le sens ne peut être induit qu'à partir du sens littéral. En extrapolant légèrement, nous découvrons cependant que chez Meddeb la vision est le couronnement naturel de la jouissance érotique, thème qu'il développe avec abondance dans **PHANTASIA**, en référence d'ailleurs à Ibn 'Arabî, comme nous aurons l'occasion de le constater par la suite.

#### 5.2.3.4. Liquéfaction - noyade - consumation

Par ailleurs, le motif de l'humidité lié à la scène de la rencontre amoureuse

ne va pas échapper lui non plus à la tendance hyperbolique de la poésie courtoise. Ainsi, l'image de la désaltération prend souvent la forme outrée de la liquéfaction et de la noyade.

Dans **TURJUMAN**, cette image a une fréquence non négligeable, puisqu'elle apparaît dans huit poèmes. Les vers en question sont les suivants :

- "***Voici leurs vestiges et voici les larmes ;***

***toujours à leur souvenir fondent les âmes***"

("***Demeures en ruines et amour neuf***", p. 35),

- "***Par mon père ! Celui en qui d'affliction je me suis noyé***"

("***Le chameau est le corbeau de l'éloignement***", p. 57),

- "***Il* fait fondre le cœur et bannit le sommeil***" (* : Il s'agit du champ mélancolique des colombes, "**Promesse de jeune fille**", p. 64),

- "***Son séjour est auprès de tel ruisseau,***

***mais dans les larmes il a périt comme un noyé***"

("***Noyé dans les larmes***", p. 96),

- "***[Elle est] une réjouissance que notre évocation fait fondre ;***

***sa subtilité n'est pas à la portée de la vue***"

("***L'astre lumineux est en deçà de sa cheville***", p. 165),

- "***Qu'a-t-il ce garçon magnanime que les larmes submergent ?***"

("***Y a-t-il de soulagement chez vous ?***", p. 175),

- "***Tu meurs de désir, tu fonds d'amour***"

("**Pleines lunes sur des branches**", p. 177),

- "***[...] et elle vire à la douceur et le fait fondre***

***puis l'abandonne sur le lit, malade.***"

("**Tué par les regards**", p. 178).

Cependant, de ces différentes occurrences, **TOMBEAU** ne reprend qu'un seul fragment qui sera lui aussi soumis au jeu de la substitution. Ainsi, l'hémistiche "***Celui qui dans ses larmes est resté noyé***" (p. 36), donnera le fragment suivant : "***celui qui dans son verbe se noie***" (IX), où encore une fois nous enregistrons l'expurgation du pathétisme à travers la substitution de "verbe" à "larmes".

Or la liquéfaction est une mutation organique qu'entraîne l'action irrémissible de l'élément igné, lequel est par ailleurs l'une des qualités essentielles de l'aimée. Dans cette rhétorique de l'extrême, la succession - et parfois même la simultanéité - entre la liquéfaction et la consumation est chez l'amant un phénomène naturel qui rend visible dans le corps l'énergie de la passion. Sur cette topique du discours courtois, les deux poètes vont broder à satiété. Spiritualisation de l'amour chez Ibn 'Arabî, elle devient franchement sensualiste chez Meddeb : "***pleine et douce, elle enflamme mes sens***" (XXXIII), dit le protagoniste de **TOMBEAU** à propos de sa partenaire.

Chez celui-ci, le feu est la périlleuse ordalie qui initie à la proximité amoureuse:

"***combien d'hommes auraient-elles ainsi sanctifiés, en leur suggérant de courir, sur un champ de braises***" (VIII).

Par son côté paroxystique, la métaphore de l'ignition est celle adoptée pour dire la

tension amoureuse :

"***les flammes me dévorent [...], je suis brûlé***" (XXX).

La disponibilité à la consumation est la réplique la plus accomplie que l'amant puisse signifier au don du feu que lui fait l'aimée ; la laine dont elle le couvre "***électrise [son] corps [...], friable comme charbon***" (XXXII). Métonymie de l'être de l'aimée, le feu est, dans ses différentes formes, chaleur, brûlure, consumation, l'élément vital promu à l'efficacité sémiotique. Il n'est pas indifférent de voir comment cette topique chemine d'un recueil à l'autre. Le jeu spéculaire de la réminiscence poétique procède là encore par dissémination et brouillage autant que par mise en symétrie. Ainsi, dans un fragment d'une stance, il est possible de déceler des échos de vers appartenant à des poèmes différents.

Le fragment suivant de la stance IX illustre bien cette pratique :

"***celui qui dans son verbe se noie, et qui consume dans le feu de l'exil, toi qui attises les flammes***"

L'ensemble du fragment reprend en écho les images baroques associant le feu et l'eau exprimées dans "**Demeures en ruines et amour neuf**" (p. 36) :

"***Celui qui dans ses larmes est resté noyé et, dans***
***le feu de la tristesse, brûle et étouffe.***
***Doucement, ô toi qui allumes le feu, ceci***
***est le feu de l'amour, qu'on y puise !*****".**

La dernière section quant à elle, et en plus du fait qu'elle reprend le contenu du premier hémistiche du deuxième vers que nous venons de citer, entre

en résonance aussi, à une nuance sémantique et syntaxique près, avec ce vers de "**Récit du vent de l'est**" (p. 56) :

"***Alors je lui ai dit : annonce-lui qu'il est***

***l'allumeur du feu au dedans du cœur*".**

A son tour, le deuxième hémistiche de ce vers est en partie remémoré dans la stance XXII, avec évidemment une légère modification :

"***le feu, qui en mon sein consume*".**

Ce même fragment peut être aussi considéré comme un écho de cet hémistiche d'Ibn 'Arabî :

"***Son feu, dans mes entrailles, est une lumière***"

("**Je languis de celle qui a les yeux langoureux**", p. 81),

lequel est actualisé, de manière un peu plus explicite, par un fragment de la stance IV :

"***ton cœur est une lampe qui brûle*".**

Enfin, dans la stance XLIII, le fragment :

"***la braise dans le foie bruit, l'enfer s'allume***"

contient un conglomérat de bribes appartenant à deux poèmes différents de **TURJUMAN** :

**-** "***Dans mon foie un feu intime brûle***"

("**Quelle guerre sévit dans mon foie !**", p. 104)

**-** "***je suis parti, et à cause d'eux mon cœur***

***porte un enfer que leur éloignement attise.***"

("**Enfer ardent au cœur**", p. 156).

### 5.2.3.5. Luminescence

Extension naturelle du feu, la lumière est en fin de compte la principale caractéristique de l'aimée. Empruntée à **TURJUMAN**, où elle sert exclusivement la dimension épiphanique de la femme, cette qualité va être au centre d'une dynamique symbolique d'une particulière densité. Nous avons déjà largement montré comment le mode de représentation de la femme exploite toutes les ressources du luminisme, mais le portrait ne sera vraiment complet qu'en mettant en évidence le symbolisme amoureux de cette luminescence.

Contrairement à **TURJUMAN**, où elle fonctionne comme une topique spiritualiste, la métaphore lumineuse sera profondément impliquée dans la scène amoureuse. La lumière, en tant que qualité du corps de l'aimée, est destinée à une absorption toute charnelle. Elle est, de ce fait, synonyme de désir et de plaisir érotiques ardents comme dans la stance XXXIII :

"***sa lumière irradie la chambre grise de mon corps***".

L'accomplissement du coït est paradoxalement ce qui ouvre le corps à la luminescence, laquelle, nous y reviendrons, équivaut à la forme parfaite de présence au monde chez le poète :

"***cette halte du feu, que nous avons quittée, diaphanes***" (LIX).

Or la lumière suppose inévitablement son contraire, l'obscurité. Dans la

mesure où la présence amoureuse implique l'état de clarté, la séparation, l'absence et l'éloignement sont alors synonymes d'obscurité et d'évidement du monde. Ce symbolisme, construit sur la base d'une mise en parallèle entre deux dualités antinomiques, présence-lumière / séparation-obscurité, est d'ailleurs littéralement emprunté à **TURJUMAN**. Le vers d'Ibn 'Arabî :

"***Et toute ruine est par elle reconstruite ;***

***et tout mirage est par elle eau abondante.***"

("**Toute langue l'énonce**", p. 140),

trouve des répercussions tout à fait explicites, bien que soumises au jeu de la dissémination, dans les stances VI :

"***nulle demeure ne reste peuplée, quand elle est prise, dans le roulis du rien obscur***[1]",

et XXXIII :

"***sa présence peuple les ruines, comme un mirage***"

## 6. Esquisse d'une cosmologie imaginaire

### 6.1. Le centre vital

[1] Encore un autre exemple d'auto-citation, la formule "rien obscur" ayant déjà été employée dans **PHANTASIA**, p. 88.

En passant dans la poésie de Meddeb, le symbolisme soufi théocentré de cette dualité contrastive sera mobilisé pour dire l'expérience ontologique du poète, dont la trame amoureuse est par ailleurs une éloquente transposition. Du fait que la trame amoureuse est figurée à travers une dynamique topographique centrée sur la séparation et le retour, l'exil et le paradis perdu, la dialectique du clair-obscur finit par prendre une dimension cosmologique révélatrice d'un imaginaire spatial.

Aussi bien chez Ibn 'Arabî que chez Meddeb, le centre de ce cosmos est occupé par la femme, foyer ardent d'où émanent la lumière et le feu vitaux. C'est pourquoi, chez les deux poètes, elle se voit dotée d'une énergie cosmogonique. L'énergie qu'elle dégage, quelque soit d'ailleurs l'élément qui la véhicule, liquide ou igné, a la vertu de faire advenir l'être après le néant. Chez les deux poètes, les différents points du corps de l'aimée sont définis par leur impact lumineux, même si, comme nous l'avons montré, cette qualité, en tant que motif poétique, n'a pas chez eux les mêmes implications symboliques. Le principal atout poétique de cette dialectique du clair-obscur est que, tout en ayant une acception cosmologique, elle favorise dans les deux recueils l'analogie avec le symbolisme spirituel, mais aussi, de manière oblique, avec l'amour, lequel, comme nous l'avons déjà constaté, est profondément lié à l'expérience de l'espace.

### 6.2. Le soleil noir de l'exil

Ce qui au premier abord se présentait comme une simple réminiscence rhétorique va se transformer en image itérative exprimant un imaginaire continuellement obsédé par le mouvement de la lumière, comme si l'obscurité diurne était en quelque sorte la marque de la condition existentielle du poète. La référence réitérée au chronotope autobiographique semble inviter avec insistance à une lecture dans ce sens.

En effet, il semble que la condition d'exilé ne soit pas étrangère à cette hantise de l'obscurité, eu égard au fait que le séjour d'exil favorise, et même exacerbe, ne fût-ce que par ses éléments climatiques, la nostalgie du rivage lumineux de l'espace natal. Rappelons à ce sujet ces fragments révélateurs du séjour parisien, où prédomine la difficulté d'advenir à la lumière :

- "***Jour noir, la pluie bat la vitre***" (XVI)
- "***dans le jour noir, l'averse remplit le lac***" (XXVIII)
- "***la lune, qui, de jour, guide mes pas***" (XLIII).

La pénurie de clarté est donc ce qui définit la condition de séparé qui est celle du protagoniste de **TOMBEAU**. C'est sans doute ce qui le rend attentif jusqu'à la fascination au phénomène cosmique de la succession du jour et de la nuit, et plus particulièrement à l'avènement - forcément hésitant - du jour :

"***La lumière irradie le levant, le jour apparaît, c'est une révélation, l'occident reste obscur, à proximité de la lune pleine, pastille pâle, dans la coulée de la nuit, les vapeurs de l'aube se dissipent***" (XVII).

Le bouleversement de l'ordre cosmique semble traduire chez le

protagoniste une sorte de nostalgie diffuse pour un cosmos harmonieux et lumineux, mais où la clarté n'est jamais occultation, et où les astres nocturnes deviennent diurnes :

> "***dans l'éclat du jour, le mouvement des astres t'apparaît [...], tu déjoues l'alternance des saisons, tu lis à l'œil nu l'invisible des cieux***" (XV).

La concurrence entre ces deux éléments inséparables que sont la clarté et l'obscurité est un trait dominant de la cosmologie imaginaire du poète, et elle n'est pas étrangère à un état existentiel extensif à l'expérience de l'exil.

Mais avant tout nous tenons à préciser que l'exil n'est pas ici le fait d'un changement de territoire ; c'est, rappelons-le, une expérience ontologique qui comme chez les soufis fait de la séparation spatiale une sorte de métaphore dont la pertinence n'est jamais littérale. Que, dans l'imaginaire spatial du poète, se fasse une répartition aussi nette entre les deux pôles géographiques de son existence, rien n'est plus naturel. L'imaginaire cosmologique paraît ainsi emprunter les termes mêmes de l'imaginaire spatial, lui-même sous-tendu, comme nous l'avons précédemment souligné, par la quête et la fascination de la lumière et de la clarté.

Suite à cette structuration poétique des deux espaces, il est intéressant de noter comment l'obsession de l'apocalypse est particulièrement active dans le séjour parisien, tandis que l'espace natal ne cesse de nourrir la nostalgie du paradis. Cette segmentation est déjà fortement présente dans **PHANTASIA**,

illustration en est donnée d'un côté par cette récurrence pour le moins remarquable du motif du jardin de l'enfance, dans lequel on peut voir un substitut du paradis - nous y reviendrons -, et d'un autre côté par la fréquente tendance à mythifier les éléments du paysage urbain de Paris en décor infernal - le voyage en métro étant assimilé à une descente en enfer -, ou tout simplement apocalyptique.[1]

Le sentiment de l'apocalypse et de la menace du chaos est constant chez le poète, et il est important de rappeler à ce propos que toute la fiction de **TALISMANO** est régie par cette dualité archétypale. La fin du roman raconte en termes apocalyptiques la défaite de la foule insurgée de Tunis, préludant à l'exil, lequel, en conduisant le héros-narrateur vers son occident, l'éloigne du même coup de sa native lumière. A ce titre, on peut parler d'un itinéraire de l'écriture dont le point de départ n'est autre que la ville natale du poète, ville de la séparation donc, espace perdu depuis **TALISMANO**, vouant le poète à une nostalgie de la lumière qui le condamne à l'éternel retour. Si Tunis est depuis **TALISMANO** la ville de la lumière perdue, dans **PHANTASIA** et **TOMBEAU** l'exil se révèle à son tour une constante épreuve de l'opacité.

### 6.3. L'oiseau de jais

[1] Voir le passage du chapitre 5 qui va de la page 106 à 110.

Dans **TOMBEAU**, l'expression poétique de cette cosmologie imaginaire va alors puiser dans la réminiscence soufie et coranique pour donner une profondeur symbolique et spirituelle à cette expérience. Le motif de l'oiseau ne serait d'ailleurs pas étranger à ce travail de la poésie, comme le montre ce fragment de la stance XIV, dont nous essaierons de déceler les échos répétitifs ou contrastés dans d'autres stances :

"***l'oiseau de jais chantait sur l'obsidienne, noir sur noir, la nuit n'a pas quitté le jour***".

A lui seul, ce fragment contient assez d'ingrédients pour parler d'un lien par analogie entre le noir, l'obscurité et l'exil. S'établit ainsi, entre les différents éléments, une sorte de communauté de sens. Les règnes animal (le corbeau), minéral (l'obsidienne) et celui de la durée (la nuit), partagent la même qualité, à savoir la couleur noire, laquelle, une fois ouverte sur ses extensions symboliques, finit par instituer une sorte de synonymie, suggérant ainsi un rapport analogique, une sorte de continuité entre les différents éléments de l'univers. La signification morale de la couleur noire fait l'objet d'un surcodage, et ce par le recours à la réminiscence coranique, la formule "noir sur noir" étant en effet une actualisation originale de la célèbre formule de la sourate de "**La lumière**" : "***dholumâtun ba'dohâ fawqa ba'd***[1]", "***des ténèbres par couches amoncelées***" (XXIV, 40),

[1] Cette formule coranique, honorée comme image poétique, réapparaîtra plus tard dans **MOÏSE ET AARON** (1993), mais traduite différemment. Interpellant la statue de la synagogue, le choeur dit :

avant d'être une détermination spatiale relative à la position de l'oiseau noir sur une pierre noire. Cette détermination spatiale entre en redondance avec la détermination temporelle qui insiste sur la dominance persistante de la durée nocturne, de façon à produire un effet de concaténation sémantique entre les différentes unités du fragment.

Nous pouvons voir dans l'expression "l'oiseau de jais" une périphrase qui désigne le corbeau, ce volatile que nous trouvons fréquemment actualisé et même défini dans **TURJUMAN** comme l'animal emblématique de la séparation et de la perte. Dans "**Guerre de la passion**" (p. 170), nous lisons ce vers :

"***Plus jamais le corbeau ne croassera dans nos demeures,***
***et jamais plus ses cris lugubres ne perturberont l'harmonie de l'union.*",**

que complète une glose qui, exégèse philologique à l'appui, associe la racine **gh.r.b.**, conformément à une vision analogique du langage très active chez ce poète, et à laquelle d'ailleurs Meddeb emprunte à l'occasion, au phénomène cosmique du coucher du soleil, sa disparition à l'occident (**ghurûb**), et par extension à l'expérience intime de la séparation, de l'éloignement et de l'exil. S'autorisant de cette étymologie, il finit par définir le corbeau (**ghorâb**) comme l'animal de mauvaise augure, dont l'apparition funeste annonce aux amants

---

"*me prêteras-tu un peu de ta robe aux plis droits*
*pour essuyer mes verres sombres ténèbres*
*sur ténèbres qui m'approchent de ta nuit*".

l'imminence de la séparation tragique.[1]

Dans un autre poème, portant comme titre la métaphore "**Le chameau est le corbeau de l'éloignement**" (p. 60), ce symbolisme du corbeau trouve une confirmation explicite dans un vers comme celui-ci :

"***Les corbeaux de l'éloignement ont crié après eux ;***

***que Dieu n'épargne plus un corbeau qui si lugubrement croasse !*****"**.

Le corbeau est donc le protagoniste incontournable de la scène de la séparation, comme le montre cet autre hémistiche :

"***Lorsque le corbeau annonce leur éloignement***"

("**L'entravée qui se lamente**", p. 50).

Cette qualité emblématique du corbeau ne sera pas démentie dans **TOMBEAU**, où cet oiseau sera cité plusieurs fois. Sa voix et sa couleur sont les

---

[1] Cette note philologique d'Ibn 'Arabî sera rappelée plus tard pour illustrer les propos de Meddeb concernant les vertus salutaires de la pratique philologique pour la survie d'une langue comme l'arabe : "*ce déploiement lexical qui n'annule pas le retour à la racine propose une dimension poétique séduisante pour la pensée. Chaque racine conserve son unité dans la pluralité de sens que charrient les mots qui en dérivent. Si nous scrutons à titre d'exemple la racine* ***gharaba*** (*qui implique la notion de disparition*)*, nous découvrons un labyrinthe sémantique qu'il est agréable de parcourir afin de tracer les jalons d'une topographie spirituelle de l'exil* (***ghorba***) *soumis à l'étrangeté* (***gharâba***)*, dans le crépuscule du couchant* (***ghorôb***)*, amorce de nuit qui couvre l'occident* (***gharb***)*, où s'édifie dans les ténèbres la scène du deuil dont l'emblème serait le corbeau noir* (***ghorâb***)", ("**La disparition**", In. **CAHIERS INTERSIGNES**, n° 4, p. 150, automne 1992).

deux traits qui, comme chez Ibn 'Arabî, résument sa présence. Pour mettre en relief son caractère lugubre, la description de son cri recourt à la métaphore de la couleur, comme dans la stance XVI :

"***le corbeau [...] croassa [...], voix noire***",

ou encore dans la stance XVIII :

"***cris des corneilles, caractères noirs et bruyants***".

Cette stance reprend en outre cet autre attribut du corbeau qu'est l'éloignement, en faisant jouer le procédé de la réminiscence, laquelle cherche à réactiver la topique de la scène de l'éloignement telle qu'elle figure dans la poésie arabe du désert, et dont s'inspire Ibn 'Arabî dans les vers précédemment cités :

"***cris des corneilles, caractères noirs et bruyants, inscrits entre l'abîme et les cieux, ban de jais survolant les blanches chamelles***".

Mais c'est dans la stance XLIX que se fait de manière explicite, en référence à la glose d'Ibn 'Arabî que nous venons de voir, le rapport entre cet oiseau et l'expérience ontologique de la séparation spatiale :

"***le corbeau survole de nuit, les chemins de l'exil, qui mènent vers les pays d'occident***".

Là encore, nous retrouvons cette association entre la durée nocturne et l'occident, territoire de l'exil, association qui mobilise implicitement une stratégie philologique d'obédience soufie, et qui fait de l'exégèse étymologique le moyen de démontrer, à travers les vertus mimologiques du langage, l'analogie entre les différents composants de l'univers. D'ailleurs, une légère extrapolation nous

montrera que nous touchons ici à un thème clé de l'expérience poétique de Meddeb.

La première occurrence de ce thème est antérieure à **TOMBEAU** de plus de dix ans, puisqu'elle figure dans l'article "**Lieux / dits**", dans lequel l'auteur va en fait inaugurer un itinéraire d'écriture travaillé par le souci métalinguistique dont l'étymologie est une des formes les plus récurrentes, en particulier dans les articles. Il convient ainsi de rappeler que dans cet article, la première réflexion sur l'espace maghrébin avait pour point de départ le même argument étymologique qui réapparaîtra, sous forme de rémanence, dans le fragment précité de la stance XLIX :

> "***Dans la racine*** *gh.r.b.* ***s'affirme le sens de*** "***cacher***" (***Arabe dit :*** "***le soleil*** *se cache*"***, à son coucher***). ***Et disparaître, n'est-ce pas se cacher, fuir les regards fabulateurs des siens,*** *exil****, voilà le mot, pour se découvrir mystérieux et étranger à soi-même, ténébreux au gré des pas...***" (p. 22).

Le fait que l'exil soit consubstantiel à l'occident est, depuis, devenu une évidence à laquelle l'écrivain va donner le statut d'une topique poétique qui va dynamiser sa cosmologie imaginaire. Nous ne nous attarderons pas ici sur l'influence de la théosophie des lumières de Sohrawardî sur un texte comme **TALISMANO**, mais nous tenons à signaler que la traduction qu'il a faite du récit de **L'EXIL OCCIDENTAL** (**al ghorba lgharbiyya**), montre à quel point l'imprégnation est profonde.

Dans **PHANTASIA**, la réminiscence sohrawardienne se conjugue à la philologie "***intempestive***" de l'auteur de **TURJUMAN** pour donner, suite à une énumération d'oiseaux définis par le symbolisme qui leur est attribué, la définition suivante du corbeau, anticipant ainsi sur le fragment de la stance XLIX:

> "***Le corbeau est le volatile de l'exil. Il dit le retrait, l'écart. Sa couleur noire couvre l'esprit par le voile de la séparation. Dans l'exercice du deuil, il consentirait à rapporter les traces du nom à tout étranger. Concentrez-vous sur le rivage occidental, face à l'océan, une nuit de pleine lune.***" (p. 203).

Depuis **PHANTASIA** donc, le corbeau est l'oiseau qui parle le plus au protagoniste en son territoire occidental :

> "***Je suis réprouvé à partager la palabre du corbeau***"**,**

confie le héros-narrateur à la page 106.

Le sentiment de la catastrophe lié à l'exil va à son tour faire l'objet d'une transposition à l'échelle cosmique, où la dominance sera du côté de l'obscurité :

> "***Le soleil est noir. Le jour est un crépuscule permanent.***" (p. 109).

A son tour, la fête du retour au rivage natal est énoncée selon les termes contrastés de sa cosmologie intime :

> "***Et demain, épanoui par l'immersion cosmique, dont le manque me diminue dans la mégalopole du nord, je dirai, à l'évocation de l'entrée au pays par la porte paganique, comme pour rallier les***

***dieux :*** *e gi↗ iernotte fu la luna tonda*[1]" (p. 214).

Et c'est donc cette dialectique du clair-obscur qui termine **PHANTASIA** qui va constituer le programme poétique de **TOMBEAU**.

### 6.4. Deuil au féminin

Ainsi devient patente l'équivalence entre l'expérience amoureuse et celle

---

[1] La citation en italien est un vers de **LA DIVINE COMEDIE** de Dante : "*Hier dans la nuit c'était déjà la pleine lune*", lequel figure déjà quelques pages auparavant, sous forme de traduction fragmentaire : "*une nuit de pleine lune*" (p. 203). Les réminiscences dantesque de **PHANTASIA** complètent en quelque sorte la référence ibnarabienne, et apportent donc une matière supplémentaire dont va se nourrir l'imaginaire spatial du poète. Ainsi, l'épreuve de l'exil, en tant que métaphore de l'opacité, sera naturellement assimilée à une expérience infernale :

> "*Dans les ténèbres, les fantômes.* ***Inferno****, me dis-je, rien sinon la vision impossible. La géhenne n'est pas une fosse en flammes. [...] De vagues lumières éclairent à peine [...]. Charon porte une casquette et tient la rampe.*" (pp. 96-97),

telle est la description que fait le héros-narrateur d'un voyage souterrain dans le métro parisien. La référence à Dante se fait plus explicite un peu plus loin, grâce à la citation d'un extrait de **LA DIVINE COMEDIE** :

> "*Il y a des jours où l'enfer s'étend au cœur de la ville, en ses tréfonds, en son sous-sol. Ayant l'horreur de la lumière, les ombres règnent dans une obscurité qu'aucune voûte céleste ne répare. Aere sanza stelle.*" (p. 98).

La traduction de la citation italienne ("éther sans étoiles") rend explicite l'équivalence qui s'établit entre la ville de l'exil et l'enfer ténébreux, fondée sur cette caractéristique commune qu'est l'absence de la lumière.

de l'espace. L'absence de l'aimée a pour corollaire l'éloignement géographique et l'exil, eux aussi définis comme l'épreuve de la ténèbre infernale. Une telle vision du monde, en instituant la femme comme le foyer ardent du monde, propose évidemment une image magnifiée qui fait de celle-ci, en référence d'ailleurs à la tradition courtoise, la source de la motilité cosmique. N'est-ce pas le propos de Dante dans ce vers de **LA DIVINE COMEDIE** cité dans **PHANTASIA** :

"***L'amore che move il sole e l'altre stelli***"[1]**,**

que clame, et bien avant lui, Ibn 'Arabî dans ce vers de **TURJUMAN** dont nous avons déjà enregistré les échos dans les fragments précédemment cités dans les stances VI et XXXIII :

"***Ma vie, après eux, n'est qu'apocalypse***[2]"

("**Soupirs exhalés**", p. 29).

Face à la menace du chaos, la réparation ne peut venir que de l'amour. Cette fonction sotériologique conférée à la femme, si elle a une acception essentiellement spirituelle dans **TURJUMAN**, ne se fonde dans **TOMBEAU** que sur l'illumination ardente que procure l'accès heureux au corps de l'autre. La vision

---

[1] Il s'agit du dernier vers de **LA DIVINE COMEDIE** :

"*Mais déjà commandait aux rouages dociles*
*de mon désir, de mon vouloir, l'Amour*
*qui meut et le Soleil et les autres étoiles.*" (op. cit. p; 526).

[2] Nous avons délibérément traduit "fanâ'" par apocalypse pour bien montrer que cette imagination de la catastrophe, si active chez Meddeb, relève très probablement d'une poétique de l'émulation dont la référence n'est pas exclusivement dantesque.

épiphanique , qui est la forme ultime de la jonction chez le protagoniste de **TURJUMAN**, se convertit en illumination toute physique qui, émanant du corps de l'aimée, est joyeusement absorbée par le corps de l'amant :

"***son corps est une lampe, qui éclaire quarante nuits***" (XXXIV).

Dispensatrice de lumière, la femme est l'être qui réconcilie l'homme avec le monde. Dès que s'accomplit la jonction amoureuse, le sentiment de la perte, lié à la rupture topographique et à l'exil, est alors sublimé. La rupture spatiale est pacifiée par la disponibilité du corps de l'aimée, qui devient ainsi sa demeure : "***dans l'union, habiter l'aimée***" (XVII), dont la lumière est une hospitalière invitation :

"***fille de la lampe, qui éclaire le visage de l'hôte***" (L).

Pour employer une terminologie psychanalytique, nous dirions volontiers que l'amour est ici la forme du deuil réussi. La mélancolie que génère le sentiment de la perte, sentiment exacerbé dans le séjour d'exil, et qui d'ailleurs prend souvent la forme de l'asynchronie,[1] est donc conjuré par un processus réussi du deuil qui procède d'une totale allégeance au principe féminin.

---

[1] Terme que nous empruntons à Jean Starobinsky dans son essai sur Baudelaire, et dont la définition correspond parfaitement à l'expérience parisienne du protagoniste de **TOMBEAU** telle que nous l'avons analysée : "*L'asynchronie, le tempo désaccordé du "cœur d'un mortel" [Baudelaire] et de la "forme d'une ville" [Paris] sont l'une des plus saisissantes expressions de l'état mélancolique.*(" **LA MELANCOLIE AU MIROIR**, 1989, p. 64).

D'ailleurs, même dans les moments les plus forts de l'état mélancolique, le sentiment tragique de l'irrémédiable ne triomphe jamais. Le protagoniste de **TOMBEAU**, comme celui de **TURJUMAN**, a toujours les yeux fixés sur l'horizon, dans l'attente, certes douloureuse, mais jamais désespérée, de l'heureuse apparition. Il serait à ce propos significatif de questionner ce fragment de la stance IV où l'on ne peut s'empêcher de penser à l'une des figures les plus sombres de la mélancolie romantique, celle d'El Desdichado, pour voir ce qui subsiste et surtout ce qui est rejeté, de la référence nervalienne.

Ainsi, le fragment qui ouvre la stance :

"***Salut à toi le nostalgique, l'orphelin, l'ami enfoui dans la touffe de la douleur***",

et qui se répète au milieu avec une légère variation, "***l'éploré***" se substituant à "***l'ami***", rappelle, par sa configuration syntaxique, mais aussi par une proximité de sens entre deux éléments de la série énumérative, le premier vers d' "**El Desdichado**" de Nerval :

"***Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé***".

Si "veuf" et "inconsolé" trouvent des échos dans la série énumérative, il est important de souligner l'absence totale de "ténébreux". Or c'est dans cette absence, que nous pouvons considérer comme un rejet, que réside la différence entre les deux poètes, révélatrice de deux expériences amoureuses radicalement différentes, ratée et dépressive chez Nerval, rédemptrice et heureuse chez Meddeb. Chez le premier, la perte provoque un enfoncement dans "***le soleil noir***

***de la mélancolie***", alors que chez le second elle déclenche la dialectique du clair-obscur où l'aimée intervient comme adjuvant lumineux qui finit toujours par dissiper le "***jour noir***" de l'exil. Et c'est dans ce triomphe du principe lumineux, que traduit dans **TOMBEAU** l'accès répété au corps de l'autre, que réside le passage de la mélancolie au deuil.

### 6.5. L'arrière scène philologique du deuil

Si la perte de l'autre et la séparation sont synonymes de la perte de soi-même, de son propre être, ou d'une partie essentielle de soi-même, comme chez Ibn 'Arabî, nous y reviendrons, la jonction avec l'autre est alors la forme la plus accomplie de la réintégration de soi-même. D'où l'adoption sans réserve par Meddeb de ces deux vers hyperboliques de **TURJUMAN** décrivant l'étreinte amoureuse comme une fusion qui convertit le duel en unité, avec évidemment une image philologique à la clé :

"***Lorsque nous nous rencontrons avant l'adieu, on dirait,***
***au moment de l'embrassement et de l'étreinte, une lettre dédoublée.***

***Car, si nos personnes sont deux,***
***les yeux ne voient qu'unité***"

("**L'étreinte de l'adieu**", p. 182).

La ruse mimologique de ces deux vers va connaître une extension significative dans la stance LV, où elle devient le lieu d'un investissement lyrique

impliquant - certes de manière suggestive, mais décisive - la subjectivité du poète dans le procès de l'énonciation poétique :

"***nous nous serrions, l'un contre l'autre, comme les deux lettres, qui dans mon nom se dédoublent, nous n'étions plus qu'un, nous qui sommes deux*".**

Ces deux lettres qui se dédoublent sont les deux "**d**" de son nom patronymique. Or il serait peut-être intéressant, pour aller jusqu'au bout de l'intention mimologique, de rappeler que selon les règles de l'écriture arabe, une lettre dédoublée n'est transcrite qu'une seule fois , ce qui n'est pas le cas en français (Meddeb). Le dédoublement linguistique serait-il l'arrière scène de la trame amoureuse de **TOMBEAU** ?

Deux hypothèses sont à risquer ici - nous le savons, l'herméneutique est une aventure - : la première se rattache à l'arrière plan ibnarabien et à son modèle théorique de l'amour ; la deuxième concerne une extrapolation, à partir de la métaphore amoureuse, en direction de la question de la langue, sous-tendue, comme nous l'avons exposé au début de cette analyse, par le sentiment de la perte. La première hypothèse gagne en pertinence si nous la rapportons d'une part à un texte antérieur comme **PHANTASIA**, plus particulièrement au chapitre 8, sur lequel nous reviendrons en détail plus loin ; et d'autre part à un texte théorique ultérieur, "**Epiphanie et jouissance**", dans lequel l'auteur, en référence à un chapitre des **FUÇUS AL-HIKAM** du même Ibn 'Arabî, tente d'expliciter la dialectique amoureuse du masculin / féminin.

Le rappel que nous faisons de cette figure de la dualité en amour telle que la commente Meddeb d'après Ibn 'Arabî est susceptible à notre avis d'éclairer le fragment inaugural de cette stance qui nous occupe ici, fragment qui transforme le principe de dualité en principe d'ambiguïté :

"***Elle s'est incarnée, entre les deux sexes, tantôt fille, tantôt garçon***".

Voilà donc que l'annulation de la dualité trouve ses prémisses dans une disposition sexuelle ambiguë, laquelle serait celle prônée par le maître soufi comme prélude à l'ultime jonction avec le divin. La forme la plus radicale de l'union amoureuse est, selon Ibn 'Arabî, celle qui se traduit par la métamorphose sexuelle. Dans la mesure où la femme est la part exilée de l'homme, ce dernier ne peut pleinement la connaître qu'en adoptant une position féminine, et c'est en réintégrant sa féminité qu'il accède à son origine nostalgique, l'Un.

En fin de compte, nous venons de toucher ici à l'archéologie mystique de cette figure de l'union qu'énonce, en termes sibyllins, cette stance LV. Or cette archéologie nous intéresse au premier chef dans la mesure où elle propose l'image d'une synthèse heureuse de la condition de séparation. L'homme ibnarabien, tout comme le protagoniste de **TOMBEAU**, a cette faculté particulière de toujours transcender la mutilation ontologique.

Quant à la deuxième hypothèse de lecture, qui met en avant la question de la langue, nous allons voir qu'elle confirme elle aussi ce travail du deuil en tant que gestion constructive de la perte. En effet, si nous appliquons jusqu'au bout la démarche mimologique, nous aboutirons au constat suivant, certes sommaire

mais qui n'est pas sans cohérence avec l'esprit général du recueil : l'arabe est la langue de l'unité, et le français est celle par contre qui donne à voir le dédoublement. Mais étant donné que l'arabe est initialement reléguée dans le lieu de l'absence - est-il besoin de rappeler que le poète a dit et répété que cette langue était morte pour lui ? - ne peut-on pas alors y voir une des figures possibles de l'objet perdu ?

Ce n'est pas la première fois d'ailleurs que le nom patronymique rappelle l'image de l'amputation ; depuis **TALISMANO** nous savons que le passage de Mu'addib à Meddeb ne s'est pas fait sans dégâts. L'image de la perte, dont le patronyme, c'est à dire l'identité arabe du poète, est le support le plus éloquent, revient ici plus forte, conformément à une poétique de l'extrême. En élargissant le symbolisme, nous dirions volontiers que la diglossie, en tant qu'expérience du dédoublement, persiste à entretenir vivant le sentiment de la séparation. Le poète est celui qui, dès la couverture, est acculé à chercher une position cohérente dans la circulation ambiguë entre la référence arabe et la langue d'adoption, circulation mouvementée, car la mobilité est fatalement guettée par la dynamique de l'usure et de la mutation qui emporte la langue et l'être de l'auteur.

Que de trahisons avons-nous constatées dans la traduction des motifs d'Ibn 'Arabî ! La rhétorique du recueil arabe médiéval ne peut que sonner étrangement dans le site linguistique qui l'accueille. Il est tout à fait logique donc que cette poésie soit informée par la conscience de l'exil, et c'est dans le séjour d'exil qu'émerge avec violence l'image archétypale de la séparation linguistique :

"***idiomes de Babel, qui coupent l'être en deux***"(XXI).

Conscience douloureuse de la langue perdue, mais non tragique. Certes, l'arabe est cette langue qui rappelle au poète une forme de transparence du langage où la lettre est un miroir du monde, comme le prouvent ces deux lettres dédoublées qui savent fusionner si amoureusement, alors que ce privilège leur est irréversiblement interdit dans la langue française, où seul sévit le régime de la dualité.

L'éloignement dans l'espace, qui caractérise l'exil, se double alors d'un éloignement dans le temps, le poète étant celui qui a conscience que sa langue, antérieure mais enterrée - le site sur lequel nous nous trouvons est un "tombeau"-, n'est plus contemporaine à son être. Le mythe de l'identique, où le monde trouve son extension dans la langue, et qu'Ibn 'Arabî a si bien su exprimer dans son recueil, ne peut désormais être entretenu que sous forme de réminiscence.

Mais cette réminiscence, dont la tâche est de réactiver la trace, ne peut fonctionner chez Meddeb qu'à partir du vide et de la béance ontologique. Car l'arabe est la langue de Dieu, et dire qu'elle est morte, n'est-ce pas une manière de décréter la mort de Dieu ? Dans le sillage de cet orphelinat, cette langue ne revit que comme trace, condamnant au silence la parole divine qui la fonde, et instaurant le vide ontologique en son noyau.

La poésie de l'amour chez Meddeb n'est pas une poésie théopathique comme celle d'Ibn 'Arabî, et l'union avec l'aimée n'est pas la métaphore nostalgique du divin. Aya, à la différence de Nidhâm, ne réconcilie pas l'amant

avec Dieu, mais avec le monde. Rien qu'en elle-même, Aya est le signe qui comble l'attente du poète, et qui annule la carence et l'énigme. La lettre de son nom a la prérogative hermétique de conjurer la béance. Tel est, apparemment, le message de la stance XLV, l'une des plus sibyllines du recueil. A "***la voyelle de l'absence***" - l'objet de cette absence étant multiforme, anthropologique, linguistique, ontologique, situé dans "***la langue et le monde***" (XLV) -, les deux "**a**" du nom, du moins tel qu'il s'écrit en langue française, apportent un démenti magique.

Mais peut-être vaudrait-il mieux explorer le signifiant arabe de ce nom ? Le signifié, rappelons-le, renvoie à un sens superlatif, "***Aya***" étant le signe miraculeux émis par Dieu ; le signifiant ? nous dirons, en cohérence avec l'arrière plan gnostique qui, pensons-nous, fonctionne à fond dans cette stance XLV, qu'il n'y a qu'à méditer l'intervalle qui sépare l'alif (= "**a**"), lettre initiale de l'alphabet arabe, du "**ya**", la lettre terminale. Informée par cette vision gnostique, Aya serait alors, par extension symbolique, celle qui assure la jonction entre l'origine et la fin ; elle est l'alpha et l'oméga de l'univers ; elle est, pour employer le terme soufi qui convient, et selon d'ailleurs la traduction que préfère en donner Meddeb, le "**barzakh**" de l'amant, l'entre-deux où s'annulent la séparation et la césure.

### 6.6. Le pays tiers

C'est ainsi que les points cardinaux de sa topographie imaginaire finissent

par s'estomper, pour ne donner aucune prise au clivage géographique. La séparation ne signifie désormais plus la perte, mais la conquête :

"***Comme des conquérants, incapables de revenir, dans un pays autre, je me vois en toute chose, le cœur vaste, comme le pays tiers***"

(XL).

A la nostalgie du territoire abandonné se substitue la joie de ceux conquis.

Le seul espace que l'être du poète agrée est ce "pays tiers", vaste, que ne délimite aucune borne. Ce no man's land serait-il le barzakh de l'amour ? La tentation est grande de considérer ce fragment de la stance VII comme une réponse à cette question :

"***je leur ai dit, où retrouver ceux qui sont partis, on me répondit, ils ont élu séjour, là où fleurent les effluves de l'infini, je dis au vent, va les rejoindre là où ils reposent, à l'ombre de l'arbre, qui n'est ni d'orient, ni d'occident***".

L'aimée installe donc le protagoniste dans le pays du "***non-où***", pour reprendre la formule qu'utilise Sohrawardî dans son conte mystique.[1]

Arraché à l'origine et à la destination, l'amant choisit d'évoluer dans une géographie où la quête n'a plus la forme de l'errance. Car l'errance guette toute tension vers le lieu nostalgique, et seule l'aimée peut sauver de cette errance et

---

[1] Il s'agit du récit intitulé "**Bruissement des ailes de Gabriel**", **L'ARCHANGE EMPOURPRE**, traduction Henri Corbin, 1976.

annuler la césure :

"***je vais d'un extrême à l'autre contraire, dispersé, lambeaux épars [...], que faire sans l'harmonie, montre-moi la voie, toi qui m'aimantes [...], l'exilé diffère le retour, il a mal de marcher dans un labyrinthe vide***" (VI).

Cette "harmonie" que l'amant appelle, ne peut-on y voir un clin d'œil complice à l'auteur de **TURJUMAN**, sachant que ce substantif est la traduction intelligible du nom de l'inspiratrice d'Ibn 'Arabî, Nidhâm ? Auquel cas cette ruse de la diglossie nous réinstallerait dans le jeu de miroir entre les deux recueils. En effet, chez les deux poètes se retrouve avec la même intensité ce besoin de transcender les clivages de l'être, de quelque nature qu'ils soient. Justement, c'est cette dialectique de l'un et du multiple que Meddeb va répercuter à partir des spéculations théologiques outrées d'Ibn 'Arabî.

La thèse de l'unité de l'univers que défend ce dernier considère que la multiplicité des formes n'est pas en soi une négation du principe de l'un immuable et transcendant, mais qu'elle doit être considérée comme le reflet des virtualités du divin que recèle chaque partie de la création. L'imaginaire et la pensée de Meddeb, réfractaires à tout modèle théorique exclusiviste, ne peuvent qu'adhérer à une telle vision du monde. Avant qu'elle soit placée comme source privilégiée à un texte poétique comme **TOMBEAU**, ou de fiction comme **PHANTASIA**, cette vision du monde a fourni la matière essentielle à des textes théoriques où elle a été désignée comme un modèle pédagogique dont l'intelligence a à être méditée

en cette fin de siècle où l'homme est de plus en plus tenté de renouer avec les pulsions exclusivistes qui ont façonné l'histoire humaine, particulièrement autour de la Méditerranée.[1]

La formule emblématique qui exprime cette disposition hospitalière de l'esprit où la multiplicité des dogmes n'est plus sentie comme un démenti ou une dénégation mais la possible confirmation polyphonique, babélique, dirions-nous, du principe de l'unicité, apparaît avec insistance dans **PHANTASIA**, où elle est citée dans sa graphie d'origine et en même temps traduite :

"***être de hyle pour qu'en vous prennent forme toutes les croyances***"[2]

(p. 56).

L'esprit de cette formule, et dans la mesure où il oriente de manière décisive l'expérience spirituelle de **TURJUMAN**, va donner toute sa signification à l'expérience ontologique exprimée dans **TOMBEAU**, la métaphore de l'amour étant

---

[1] Nous rappelons à ce propos, parmi les textes où Ibn 'Arabî est plus ou moins promu au rang de modèle spirituel et philosophique, les deux articles où Meddeb a cherché à analyser les rapports entre les trois religions monothéistes aussi bien sur le plan de la confrontation discursive touchant au dogme théologique que celui de la simple cohabitation : "**La religion de l'autre, Ramon Lull / Ibn 'Arabî**" et "**Situations de l'islam dans DON QUICHOTTE**".

[2] Formule énoncée dans **FUÇUS AL-HIKAM**, p. 113, et dont H.Corbin donne une traduction légèrement variée par rapport à celle qu'en propose Meddeb dans **PHANTASIA** : "*Sois donc en ton âme comme une matière pour toutes les formes de toutes les croyances*", (**L'IMAGINATION CREATRICE DANS LE SOUFISME D'IBN 'ARABI**, 1977, p. 97).

la transposition la plus adéquate de cette forme de sagesse.

L'un des vers les plus célèbres d'Ibn 'Arabî, et qui résume de manière parfaite cette consubstantiation entre la croyance et l'amour, figure dans le dixième poème du recueil ("**Les esprits se sont lamentés**", p. 44) :

"***Je professe la religion de l'amour où que se destinent***
***ses montures, car l'amour est ma religion et ma foi.***"[1]

Il est sans doute important de signaler que le seul poème de **TURJUMAN** que Meddeb finira par traduire dans son intégralité est celui-là même où s'énonce, à travers la métaphore amoureuse, le propos extatique qui réinterprète, au risque de la palinodie, le dogme chrétien de la Trinité, lequel ne serait qu'une affirmation

---

[1] Sami Ali propose la traduction suivante, légèrement différente :
"*Je suis la religion de l'amour, partout où se dirigent ses montures*
*L'amour est ma religion et ma foi*".
Nous avons voulu, par le choix de "professer" au lieu de "suivre", mettre en évidence le programme théorique qui sous-tend cette formule condensée. C'est aussi pour la même raison que nous avons préféré nous écarter de la traduction que Meddeb propose de ce vers :
"*telle est ma religion c'est celle de l'amour*
*j'en emprunte les cortèges où qu'ils ménent.*"
("**Argument**", **DEDALE** n° 1 & 2, 1995, p. 10),
qui diffère d'ailleurs d'une traduction plus ancienne (1983) :
"*j'adhère à la religion de l'amour*
*où que me mènent exaltants cortèges*
*telle est ma religion telle est ma croyance.*"
("**La religion de l'autre : Ibn 'Arabî / Ramon Lull**", 1986).

en puissance de l'unicité primordiale, étant donné que le nombre trois est le premier chiffre impair.

Le titre de ce poème, exprimant une métaphore assez complexe qui assimile l'éclat solaire des gazelles du désert à celui des faces des statues en marbre blanc, et qu'on pourrait traduire approximativement par "**Statues-soleil**", ou encore pour rester le plus proche possible du sens littéral : "**Soleils sous forme de statues**", ce titre donc sera traduit par lui de façon à mettre en valeur l'assertion relative à la Trinité, et dans un écart total par rapport au sens littéral. Ainsi, la formulation du titre "**Eloge de la Trinité**" tend à mettre en vedette l'audace théorique du poème, même si par ailleurs, sur les sept vers qui le composent, seul le quatrième la dit explicitement :

"***Mon Bien-Aimé est trois bien qu'il soit un***
***telles les hypostases faites une dans l'essence.***"[1]

---

[1] La traduction de ce poème a été publié dans le n° 1 & 2 de **DEDALE,** n° spécial **LE PARADOXE DES REPRESENTATIONS DU DIVIN**, p. 69 (automne 1995). Il semble que la traduction du quatrième vers a tenu compte du commentaire d' Ibn 'Arabî selon lequel "*le nombre ne génère pas la multiplicité dans l'essence, comme chez les chrétiens qui croient aux trois hypostases tout en admettant l'unicité de Dieu [...]. A suivre le Coran, nous trouvons qu'il tourne autour des trois noms principaux [...], à savoir : Dieu [Allah], le Seigneur [Ar-Rabb], et Le Tout-Puissant [Ar-Rahmân], qui tous réfèrent comme on le sait au Dieu unique...*" (p. 46, nous traduisons). Par ailleurs, signalons cette autre traduction du même vers, datant de 1983 et parue dans son article "**La religion de l'Autre : Ibn 'Arabî / Ramon Lull**" :

"*Mon Aimé en trois se divise*
*Lui qui est un*
*comme les hypostases qui deviennent*

La figure de la réconciliation, de l'annulation de l'antinomie entre l'ici et l'ailleurs, l'être et l'autre, l'Un et le multiple, est celle-là même que les deux recueils proposent pour conjurer la perte et la séparation. Le fait que l'aimée soit constamment présentée comme un être hétérogène, dans sa langue aussi bien que dans son origine géographique est la meilleure manière de sublimer l'éloignement en proximité, la passion amoureuse étant cette énergie de transmutation qui propose ce lieu intermédiaire où le moi et l'autre cessent de se définir dans la différence exclusive pour célébrer la fusion et la rencontre.[1]

L'amant de **TURJUMAN**, pour qui les points cardinaux finissent par devenir des destinations aveugles, se définit par une particulière disposition à la métamorphose qui ouvre son être à la joie du multiple :

"***Mon cœur adhère à toutes les formes :***
***il est pâturage pour les gazelles, cloître pour les moines ;***

***temple pour les idoles, Ka'ba pour les pèlerins,***
***tablettes de la Torah et livre de Coran.***"

---

*une seule personne dans l'essence.*" (p. 891).

[1] Disposition typiquement soufie, dont une des formulations les plus fortes est attribuée à Hallâj : "*Jamais l'humanité ne s'est séparé de Lui, et jamais à Lui ne s'est jointe.*" (nous traduisons). Propos rapportés par Abû Abderrahmân As-Sulamî dans son **TABAQAT AS-SOUFIYYA**, (Le Caire, 1986).

("**Les esprits se sont lamentés**[1]", p. 43).

La métamorphose est la traduction de ce que nous pourrons appeler l'option de l'ubiquité, qui rend l'être imprenable à la nasse de l'immuable et du dogme fondateur de la frontière et de la limite. C'est sans doute ce même syncrétisme que suggère le comportement de l'aimée dans la stance XII, où elle se plaît à actualiser par des gestes appropriés son adhésion à différentes formes de pratiques cultuelles, le christianisme ("***elle chanta [...] un épisode de la Passion***"), l'islam ("***elle déambula autour de moi***"), et le paganisme ("***elle dressa [...] des pierres [...], elle me convia à les embrasser, à les toucher, à tels ex-voto, elle proclama sa profession de foi***").

En parallèle, et pour échapper à l'hégémonie du sentiment de la séparation, fondée comme on le sait sur une imagination dichotomique de l'espace qui

---

[1] A quelques mots près, cette traduction, que nous empruntons à Meddeb (cf. "**Argument**", **DEDALE** n° 1 & 2, p. 10) est la même que celle de Sami Ali :

"*Mon cœur devient capable de toute image :*
*Il est prairie pour les gazelles, couvent pour les moines,*
*Temple pour les idoles, Mecque pour les pèlerins,*
*Tablettes de la Torah et livre de Coran.*" (op. cit. p. 11).

Signalons toutefois cette autre traduction, datée de 1983 :

"*Mon cœur est capable de toute forme*
*il est pré où paissent les gazelles*
*couvent pour ermites temple d'idolâtres*
*il est ca'ba de pèlerin*
*table de Torah feuilles de Coran*"
("**La religion de l'autre : Ibn 'Arabî / Ramon Lull**", 1986).

oppose l'ici à l'ailleurs, la figure spatiale qui désormais sera privilégiée est celle de la convergence. Cette figure est inspirée à l'amant par la sagesse de l'aimée. Grâce à la passion, l'amant accède à la condition où le centre du cosmos devient mobile, car occupé par l'image, réelle ou virtuelle, de l'aimée.

Certes, à l'origine il y a cette coïncidence entre la rencontre de Nidhâm et le centre du cosmos, la Ka'ba, lieu de la présence divine, point vers lequel les fidèles convergent imaginairement par la prière. Mais cet argument n'est pas pour contenter Ibn 'Arabî, pour qui Dieu ne peut avoir de détermination spatiale. Le caractère relatif de cet argument est d'ailleurs clairement indiqué par le Coran, et il cite à ce propos, pour appuyer sa célèbre formule "***Sois donc en ton âme comme une matière pour toutes les formes de toutes les croyances***"(traduction de Corbin, 1958, p. 97), le verset qui la corrobore : "***A Dieu l'orient et l'occident. De quelque côté que vous vous tourniez, là est la face de Dieu. Dieu est Immense et Connaissant.***" (II, 114), car, explique-t-il, "***l'immensité et la puissance de Dieu Très-Haut sont trop grandes pour qu'Il soit limité par une croyance plutôt que par une autre***" (**FUÇUS**, p. 113. Nous traduisons).

Dans les deux recueils, l'évolution de l'amant dans son cosmos n'est plus régie par la loi de l'horizontalité, puisque la destination qui inspire sa quête est au-delà de toute orientation. Ce que nous appelons la figure de la convergence, c'est justement ce qui annule la distance et efface la césure. Une telle mutation est suggérée dans **TURJUMAN** par la succession des deux figures spatiales opposées que nous venons de mentionner, celle de l'horizontalité, qui décrit un rapport

déceptif et mélancolique à l'univers, comme en témoignent ces deux vers de "**Soupirs exhalés**":

"***La passion est à Najd, et la consolation à Tihâma***[1]***,***

***tandis que c'est entre Najd et Tihâma que je demeure.***

***Ce sont deux contraires qui jamais ne se rejoindront,***

***et mes lambeaux jamais ne recouvreront leur harmonie.***"(p. 28),

auxquels répond en écho le fragment précédemment cité de la stance VI :

"***je vais d'un extrême à l'autre contraire, dispersé, lambeaux épars***

***[...], que faire sans l'harmonie***".

Celle aussi de la convergence qui amoureusement ramène l'être à son foyer en lui épargnant les tourments de l'errance, comme en témoignent ces vers où l'imaginaire du poète affiche, pour des raisons que nous indiquerons par la suite, une nette prédilection pour l'image de la circonférence :

- "***Elle circumambule autour de mon cœur heure après heure.***"

("**Les esprits se sont lamentés**", p. 42)

- "***Telle une lune elle était dans sa circumambulation, et moi-même***

***je ne tournais qu'autour d'elle quand elle tournait autour de moi***".

("**Une Arabe à l'accent étranger**").

L'attraction amoureuse que l'amant et l'aimée exercent l'un sur l'autre fait

---

[1] Deux toponymes du désert arabique : la région de Najd se situe au nord, tandis que Tihâma se trouve au sud, vers la frontière avec le Yémen.

qu'ils occupent simultanément le même centre. Cette image parfaite de la fusion amoureuse n'est pas à séparer de son arrière scène religieuse, celle de la circonvolution rituelle autour de la Ka'ba pendant le pèlerinage, rite qui scelle l'alliance et le retour symbolique du fidèle vers son Créateur. Mais encore une fois cet argument, dont la référence est avant tout théologique, n'est pas pour contenter Ibn 'Arabî, lequel par principe n'agrée que le sens caché, ésotérique. C'est ce qui ressort d'une de ses notes dans laquelle il postule un sens hermétique à la figure sphérique, laquelle est selon lui la figure primordiale et parfaite, dont la caractéristique "***est de n'avoir ni début ni fin***" (p. 23).

On peut se demander si cette tendance à imaginer un rapport au cosmos qui procède par annulation systématique des critères objectifs de l'espace, comme la distance, le début, la fin etc.., n'est pas une manière d'indiquer un rapport sapiential au monde, où le cosmos n'est plus un objet extérieur à l'homme, mais consubstantiel à son être. Là encore, la métaphore amoureuse est d'une profonde pertinence poétique. Comme Dieu, la femme occupe le centre du monde. C'est ce dont témoigne cette obsession de la toponymie des lieux de pèlerinage qui habite l'ensemble du recueil d'Ibn 'Arabî.

Mais l'aimée a aussi cette autre qualité divine qui est celle de transcender le monde, d'être présente sans que cette présence soit tributaire d'un "où". L'image qui exprime le mieux cette qualité de l'aimée est celle qui la définit comme un être intérieur à l'être de l'amant, même si physiquement elle en est séparée :

"***Elle a dit : ne lui suffit-il pas que je sois dans son cœur,***

***et qu'il me voit en tout temps.***"

("**Salut à Salmâ**", p. 27).

A ce vers, un fragment de la stance V répond comme en écho :

"***Elle dit, que veut-il de plus, ne suis-je pas l'icône, qui ne déserte point son cœur, ne lui suffit-il pas de me contempler, en tout lieu, à toute heure ?*".**

C'est que le protagoniste de **TOMBEAU** évolue lui aussi dans le même univers imaginaire et partage donc avec son aîné médiéval la même condition existentielle où le rapport au monde demeure essentiellement tributaire de la tension amoureuse. Aux yeux de l'amant, le vide cosmique ne devient plénitude que si l'aimée se fait présence. Or dans la mesure où l'image de l'aimée devient intérieure, c'est tout le cosmos qui est intériorisé. C'est ainsi qu'entre le poète et le monde, la rupture cesse d'avoir lieu. L'univers devient comme la continuation de l'être.

Chez Ibn 'Arabî, cette continuité recouvrée est le couronnement de l'amour qui, par l'intercession de la femme, aboutit à la réintégration du divin par l'homme. Chez Meddeb, le règne de la continuité est de la même manière rétabli par la présence de l'aimée ; mais cette continuité concerne uniquement les deux pôles que sont l'homme et le monde, Dieu n'étant plus qu'un protagoniste symbolique, radicalement absent. De ce point de vue, l'amour devient la réplique heureuse à l'orphelinage de l'être. L'omniprésence de l'aimée est cette image de

comblement qui fait reculer l'angoisse du vide cosmique :

"***et voir son visage en toute chose, dans les ténèbres, dans la lumière, dans l'obstacle, dans la transparence***" (XIX).

Pour advenir à cette cosmologie, il y a un chemin initiatique à suivre, qui est celui de la passion. N'oublions pas qu'il s'agit ici d'instaurer un rapport mystique à l'univers, et que ce rapport ne peut s'énoncer, ni même se concevoir qu'en empruntant la posture et le langage soufis. Le mot qui chez les deux poètes désigne le mieux ce rapport au monde est le ravissement.

Quand Meddeb dit dans la stance VIII :

"***ne sais-tu pas, que la beauté ravit l'homme, et l'emporte dans la tornade, qui le dépouille***",

il ne fait que répercuter, en l'intégrant à son idiome poétique, le vers d'Ibn 'Arabî :

"***Ne sais-tu pas que la beauté ravit***
***tout abstinent, et qu'on l'appelle la ravisseuse des bontés ?***"

("**Les demoiselles qui me bousculent**", p. 33).

Il est vrai que chez ce dernier la beauté est célébrée avant tout comme attribut de Dieu. Dès la présentation de son recueil, il réfère explicitement à cette qualité divine, laquelle est par ailleurs l'émanation de Dieu dans l'univers, car l'acte cosmogonique est l'acte esthétique primordial.[1] Chez Meddeb, cette célébration

---

[1] Cette topique de l'imaginaire mystique apparaît dès la première ligne de sa ***Présentation*** : "*Louange à Dieu, Beau dans Ses actions, Qui aime la beauté ; Il a créé le monde dans sa forme la plus parfaite et l'a décoré*" (**TURJUMAN,** p.7). Dans un texte inédit, Meddeb propose une analyse de la thématique soufie de la trace et de

de la beauté divine prend la forme d'un culte du beau qui procède d'une vision esthétique du monde. C'est là sans doute la version moderne de la théorie ibnarabiene de l'unicité de l'être qui fait qu'entre Dieu et le monde le rapport soit moins de séparation, fût-elle transcendance, que de consubstantiation.

Transposée à la scène amoureuse, cette théorie fait de la femme l'incarnation anthropomorphe de la beauté divine. Et l'homme, en aimant la femme, ne fait que retrouver le vestige, la trace déposée en lui par son Créateur. La femme est donc celle qui ranime la disposition esthétique, enfouie dans le cœur de l'homme, et comme elle occupe son cœur (son centre), elle finit par devenir l'image mentale, l'icône intérieure qui focalise la pulsion amoureuse. La dualité entre Dieu et le monde étant abolie, cette icône mentale peut se définir comme une intériorisation de l'objet de la quête amoureuse qui, initialement, était extérieur.

Que la passion s'énonce en termes de transport soufi (le ravissement) ou de magnétisme sensuel ("***toi qui m'aimantes***" (VI)), elle entraîne immanquablement

---

l'effacement dans **TURJUMAN**, en se référant à des écrits théoriques de maîtres soufis, et aboutit à la conclusion qui corrobore la théorie d'Ibn 'Arabî sur la création de l'univers par Dieu, laquelle, selon lui, "*restaure l'islam dans le culte de la beauté, qui fonde la jouissance esthétique rien qu'à travers la contemplation du monde, lequel vous propose à chacune de ses manifestations la remontée de la trace à l'essence, de la fleur à Dieu. En cette immanence épiphanique, il convient de jouir des fragments du monde comme de représentations plastiques.*" ("**La trace, le signe**", 1990, pp. 149-150).

un déplacement de l'être, l'invitant à une mobilité inédite, dans ce "pays tiers" où des notions comme l'expatriement, la séparation, l'origine etc.. n'ont aucune signification. Irrésistible par définition, le magnétisme, cette énergie de l'aimée qui dispense l'amant de la vanité de la quête extérieure, semble chez le protagoniste de **TOMBEAU** la version adoucie, amoureuse et sensuelle du ravissement mystique. Comme chez les soufis, la redécouverte de l'objet d'amour est l'aboutissement de l'expérience intérieure, laquelle est chez notre poète constamment hantée par la passion esthétique :

"***d'elle je conserve la beauté, qui resplendit au plus profond de mes tours***" (III).

L'iconophilie est ainsi intégrée à la scène amoureuse, et il arrive que la célébration de la rencontre prenne la forme d'un rituel idolâtre. Fêter la beauté de l'aimée, c'est dans **TOMBEAU** la manière de jouir esthétiquement du corps féminin devenu signe. L'aimée ne s'appelle-t-elle pas Aya, signe parfait, verbe divin dont la beauté est inimitable et immuable ? :

"***dans l'absence, la beauté ne ternit pas, où qu'elle figure, elle demeure telle qu'elle est, inaltérable dans la pensée***" (XVI).

Devenue icône du cœur, l'aimée, à l'image de Dieu chez Ibn 'Arabî, ne coïncide plus avec aucun lieu objectif.[1] La Ka'ba n'étant pas le "où" de Dieu,

---

[1] Nous retrouvons encore une fois cette topique du soufisme qui consiste à voir dans la qibla une direction spirituelle et non spatiale. L'orient qu'elle implique n'est pas l'Est, mais l'orient du cœur et de l'esprit. La littérature soufie est riche en formules qui

nous dirons, pour paraphraser la philologie hermétique de ce dernier, que le cœur non plus n'est pas un "où", car il est le noyau changeant, instable et constamment mouvant de l'homme.[1] Dans **FUÇUS**, on retrouve cet argument à la base de son interprétation syncrétiste de la diversité des croyances, diversité liée au fait que le cœur, qui est le lieu de la foi, et contrairement à l'intellect qui tend à limiter la divinité par une description abstraite, embrasse la forme de l'objet d'adoration, au point qu'il y a autant de croyances qu'il y a de croyants. Et comme la faculté de connaître son Dieu a été déposée en l'homme par son Créateur, c'est toujours Dieu qu'il adore, quelle que soit la forme ou l'image, mentale ou physique, avec laquelle il le représente.

Cette théorie de l'unicité de l'être chez Ibn 'Arabî contient donc la virtualité

---

célèbrent cette signification de la qibla. Nous citons à ce propos la formule extatique de Sahl At-Tustarî, rapportée par Sulamî dans **TABAQAT AS-SOUFIYYA**, p. 208 : "*Dieu est la qibla de l'intention, l'intention est la qibla du cœur, le cœur est la qibla du corps, le corps est la qibla des membres, et les membres sont la qibla du monde.*" ; celle de Bistamî : "*Circumambulant autour du Temple, je Le sollicitais. Après être parvenu à Lui, je vis le Temple tourner autour de moi.*" ( **Dit 70**, 1989, p. 58) ; celle de Râbi'a : "*Où que je me trouve je vois sa Beauté / mon mihrab c'est Lui, et ma qibla est en Lui*", (cité par Hassan 'Âssî, **AT-TASSAWUF AL- ISLAMI**, Beyrouth, 1994. Nous traduisons).

[1] Commentant son fameux vers "*Mon cœur adhère à toutes les formes...*", il recourt à sa démonstration favorite, basée sur une étymologie qui postule l'analogie sémantique à partir de la similitude formelle : "*mâ summiya lqalbu illâ min taqallubihi*" ("*Le cœur [al-qalb] n'a été appelé ainsi qu'à cause de son instabilité [taqallub]*", **TURJUMAN** p. 43).

de l'iconophilie, ce qui, dans une tradition religieuse fondée sur le refus de l'icône, qu'elle soit idole ou simple image anthropomorphe, représente un véritable défi à l'orthodoxie. C'est dans cette marge paradoxale à laquelle les méditations extatiques de notre soufi cherchent à conférer un statut de conformité théologique - ses propos procèdent toujours d'une exégèse coranique - que Meddeb choisit de se positionner.

### 6.7. Désenchantement et déchiffrement

Le protagoniste de **TOMBEAU**, en faisant d'Aya son icône du cœur, adhère donc à la lettre à la virtuelle palinodie à laquelle invite la poésie extatique de **TURJUMAN**. La passion amoureuse, en installant l'objet d'amour dans le lieu de l'adoration, ramène donc le protagoniste à ses dispositions iconophiles. Aya est l'objet esthétique par excellence ; ses qualités superlatives, en particulier son nom, font d'elle le chef d'œuvre de toute la cosmogonie. Sa fonction, en tant qu'icône, est alors d'assurer la continuité, la jonction, la convergence dans un cosmos déserté par le divin. Aya est celle qui aide l'amant à faire le deuil de son orphelinat.

A ce titre, la poésie de **TOMBEAU** aura réussi à capter et à approfondir ce qui dans **TURJUMAN** en particulier et dans le corpus soufi en général, constitue les prémisses de ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui le désenchantement. Cette poésie est le fait d'un processus exégétique qui conduit le poète à une

réhabilitation sapientiale du monde en ce qu'il a de dispersé et d'opaque, et ce par le biais des mots du mystique andalou, mots décrétés morts mais dont il continue à entretenir le deuil par le travail de l'émulation et de la réminiscence.

Nul doute que dans les deux recueils la trame amoureuse peut être considérée comme la mise en abyme d'un itinéraire métaphysique qui aboutit chez les deux poètes au même résultat, même si sa formulation reste différente. Nidhâm comme Aya est celle qui investit le lieu de l'énigme et en ouvre l'accès à l'amant. Dès la présentation du recueil, Ibn 'Arabî présente Nidhâm comme la détentrice d'une science, d'une érudition et d'une éloquence hors du commun. Ces qualités hyperboliques seront confirmées par un certain nombre de poèmes.

Le premier poème du recueil, "**Prêtresse chrétienne**", insiste en particulier sur son érudition encyclopédique inégalable dans le domaine religieux, ce qui la présente comme un être initié aux secrets de l'autre, qui assimile par le savoir le dogme exogène:

"***Elle a surpassé tout érudit en notre religion,***
***tout adepte de David, prélat et abbé.***

***On dirait, quand elle réclame l'Evangile,***
***un concile d'abbés, de patriarches et de vicaires.***"

Ailleurs, dans "**Je suis malade de celle qui a les yeux langoureux**", ce sont ses performances en énonciation orale et écrite qui focalisent le désir de l'amant :

"***A trop duré mon désir pour la nubile qui excelle en prose,***
***en harmonie, en oraison et en éloquence.***"

Plus loin, c'est sa fonction angélique qui est mise en évidence :

"***Elle spiritualise quiconque s'attache à elle,***

***le transporte au-delà des niveaux de l'humanité.***

("**L'astre lumineux est en - deçà de sa cheville**", p. 166).

A le prendre au pied de la lettre, le nom Nidhâm (harmonie) serait la caution d'un ordre cosmique homogène dans lequel le rapport au divin serait sous le signe de la continuité. Dans l'univers de **TURJUMAN**, et grâce à l'intercession amoureuse, l'énigme métaphysique est intégrée dans le périmètre du savoir humain, et l'homme n'est plus irréversiblement exclu du foyer de sa nostalgie. Bien que dépouillée de ses prérogatives théopathiques, Aya n'en continue pas moins d'incarner la fonction spirituelle de Nidhâm.

Comme elle, elle accomplit auprès de l'amant le rôle de l'initiatrice, mais qui ne garantit de la référence théocentrée que la beauté de la passion. L'épreuve initiatique à laquelle elle convie l'amant emprunte ses motifs à la scénographie angélique telle que la rapporte la tradition islamique :

"***une fée, qui ouvre ma poitrine, et lave mon cœur***" (XLIII),

en référence à l'épisode du Mi'râj que nous avons précédemment évoqué. Sa parole sapientiale scande une pédagogie toute mohammadienne, à travers la citation de bribes du hadîth, que nous trouvons d'ailleurs en partie actualisées dans une note commentative de **TURJUMAN** (p. 16) :

"***elle dit, descend chez qui est fier, de te recevoir, et te place haut,***

***restes-y longtemps, ne prodigue pas leçon, à qui ne peut entendre,***

***l'injustice est de donner, à qui ne sait prendre***" (XXXIII).

Evidemment, la scène soufie inspire cette vocation à enseigner, puisque le corps est impliqué au premier chef :

"***elle m'offre une bure, qui a l'emblème du scorpion, la laine brute électrise mon corps***" (XXXII).

La position de l'amant devant Aya est celle du disciple recevant le manteau mystique de son maître afin de continuer la chaîne spirituelle. Faut-il rappeler que le soufi est étymologiquement celui qui ne s'habille que de laine (en arabe : souf) grossière ? Ce rituel soufi dans lequel le disciple est admis à porter sur son corps le signe de la spiritualité désigne donc l'amant comme un initié. Il est intéressant d'observer comment ce processus initiatique passe toujours par le corps, la scène érotique étant le moment le plus propice à la transmission et à la réceptivité : "***en une nuit, elle initie au secret***" (III). La parole de l'aimée n'a cet impact si fort sur l'amant que dans l'instant de l'intime corps à corps : "***sa parole a le secret du feu***" (XL).

Jouissance et initiation spirituelle sont donc les deux faces inséparables de l'acte d'amour. La jouissance est ce qui propulse l'homme vers le lieu de la transfiguration, grâce à la charge gnostique qu'elle diffuse dans le corps : "***elle dit le secret à l'homme***" (XXXI), telle est en fin de compte la fonction la plus noble de la femme dans **TOMBEAU**. Et c'est cette fonction qui fait d'Aya l'auxiliaire herméneutique par excellence, vocation qu'elle tient de son nom emblématique, signe divin qui éclaire l'énigme de l'univers :

"***elle me confie des signes, que j'interprète***" (XL).

La parole d'Aya est donc ce qui ouvre l'esprit de l'amant à la profuse lucidité, prouvant par là cette vertu salutaire de l'amour qui fait renouer l'homme avec le sens. La tâche glorieuse d'Aya est de muer l'opacité en lumière. C'est toute la condition de l'homme qui se trouve alors modifiée, car il est désormais dans une relation intelligente avec le monde, celle de l'interprétation. Après l'éclipse du sens, toute chose dans l'univers devient mystère, mais potentiellement intelligible. Aya inspire une vision herméneutique du monde dans laquelle les choses deviennent des signes.

Le protagoniste de **TOMBEAU,** comme c'est le cas dans tous les autres textes de Meddeb, est habité par la passion du déchiffrement et de l'élucidation, celle justement qui rend toute sa dignité à l'homme dans un monde désenchanté, un monde où l'urgence est au redéploiement du sens. Sans la présence féminine qui apporte l'inspiration, l'homme n'a pas de prise réelle sur son cosmos. Le rapport amoureux est le processus d'appréhension de l'altérité, l'autre étant cette énigme qui séduit, et qui exige que la passion se double de cognition. La présence de l'autre est, dans cette économie du désir, la trace d'un mystère à redécouvrir.

Le recours à la métaphore du trésor à découvrir, celle-là même utilisée dans le hadîth mentionné par Ibn 'Arabî, exprime de manière hyperbolique la densité mystique de la jouissance. Ainsi, aux yeux de l'amant, l'aimée est :

"***une perle qui dort, au creux de sa coquille, et qui attend le***

***plongeur, qui la révélerait à la lumière***" (L).

De même, le désir qu'il a d'elle le désigne comme le trésor destiné à sa partenaire:

"***si je la réclame, elle excave le trésor, qui dormait en moi***" (XXXIII).

Cette métaphore du trésor n'est pas à lire seulement comme une hyperbole amoureuse, car il s'agit aussi et surtout de la connaissance. En islam, le Coran contient la somme des signes-versets-ayâts destinés à rendre perceptible le mystère de l'origine, de la création, du sens institué depuis l'éternité. Or le signe coranique, de par sa provenance occulte, ne peut avoir uniquement un sens littéral. L'enseignement du soufisme se consacre justement à promouvoir le sens ésotérique au détriment du sens littéral.

Dans **TURJUMAN**, Ibn 'Arabî opère une transposition de cette dialectique du dhâhir et du bâtin à la scène amoureuse, ouvrant la voie à **TOMBEAU**, dont toute la poétique de la trace demeure travaillée par cette même problématique. La trace, qui est le résidu apparent d'un signifié enfoui, occulte, informe par définition sur une signification antérieure, ancienne. Le processus cognitif inspiré par cette situation suspendue à la dette du sens ne peut donc être celui de la connaissance ordinaire, de l'approche objective, rationnelle ; il est forcément le fait d'un mode de perception différent, celui de l'exégèse spirituelle.

L'objet d'amour - devenu objet de connaissance - ayant été intériorisé, le mouvement qui anime l'homme ne peut alors être qu'approfondissement de cette intériorité. Aya, comme Nidhâm, entraîne l'amant hors des limites de l'apparent, du littéral, en l'invitant à investir la zone du secret. Ainsi s'éclaire pour nous le

sens de cette pratique interprétative à laquelle il est convié dans la stance XL. Comme il est impossible de questionner le secret dans un cosmos conçu comme objet extérieur, séparé, défini par son horizontalité, l'amant est par conséquent entraîné vers cet espace tiers, ce barzakh de l'amour qui n'est ni d'orient, ni d'occident.

L'exégèse spirituelle, en tant que ta'wîl est, comme nous l'avons indiqué au début de ce travail, un retour au sens originel, à la vérité antérieure, ancienne. Vidée de son centre théologique, cette pratique se présente alors comme la perpétuation hiératique, dans un monde de désenchantement, d'une expérience spirituelle articulée au religieux. Institué depuis l'origine en sujet de connaissance et en réceptacle d'amour par un Dieu qui a choisi d'être définitivement inaccessible, l'homme a pour destinée d'être confronté au sens dérobé de son existence et de sa création. L'invisible, qu'il ait la forme d'une transcendance ou tout simplement du vide ontologique, devient alors le lieu de la perpétuelle question.

De la séparation définitive avec Dieu ne subsiste que la nostalgie, ou l'obsession désenchantée, de Le connaître, disposition qui fait de la cognition la suprême consolation de l'orphelin. C'est dans la scénographie mystique de l'amour - connaissance que, éternel amant et éternel décrypteur de signes, ayant élu le corps féminin en auxiliaire de déchiffrement et institué la transcendance en objet librement questionnable, l'homme meddebien accomplit le deuil de l'objet absent.

Le rapport que l'homme meddebien cherche à instaurer avec le monde est essentiellement celui de l'investigation, de la compréhension et de l'assimilation du sens caché. L'énigme ontologique est alors à vivre dans le harcèlement de la question, dans le refus d'abdiquer face à l'opacité de l'être. Tout se joue finalement entre ces deux options, d'un côté celle de l'obscurité, du noir, de l'inaccès, du voilement, et d'un autre côté celle du rêve de clarté, d'ouverture, de lumière, de transparence.

Face à cette alternative, le choix du poète est sans nuances. N'a-t-il pas décidé d'avoir pour demeure "***une maison carrée, de verre, ouverte***" (LIV), et pour patrie le "***pays tiers***", le barzakh ? N'a-t-il pas choisi pour destin de "***signale[r] la route***" à tous ceux qui comme lui sont condamnés à la perpétuelle traversée ? Ce carré de la transparence où il a élu séjour, n'est-il pas la réplique extrême de cet autre cube vers lequel tous les croyants de l'islam convergent, la noire ka'ba, centre de l'inaccessible énigme ?

Dans la dernière stance du recueil, l'intention panthéiste qui, face au cube sacré, pousse l'amant à "***tisse[r] de [son] sang l'étoffe noire***" de la ka'ba serait à lire comme un rêve de fusion et d'adhésion au corps du secret, rêve qui consacrerait alors la fin du règne de la séparation et annoncerait celui de la continuité et de la proximité, mais à quel prix ! la loi de l'inaccès ne pouvant être abrogée que par l'option hétérodoxe, désenchantée, celle qui, en convertissant le centre opaque en centre translucide, l'annule du même coup pour ne le restaurer que sous la forme paradoxale et extatique d'un vide sans contours visibles, en qui

jamais le regard n'aura à éprouver le vertige de l'occulte.

Dans l'obscure humidité du "***jour noir***" de son exil occidental, le poète ne perd jamais le don de capter les sources de la lumière :

"***et le jour devient plus clair, et moi, je garde les yeux ouverts***"

(LVIII).

Par l'intermédiaire du voir - verbe à entendre dans sa polysémie - s'exprime le long et patient programme qui, depuis **TALISMANO**, travaille à transformer l'aveuglement en lucidité. Et dans ce barzakh,[1] ce pays tiers à partir duquel il a choisi d'opérer, si les deux yeux se révèlent incapables d'honorer cet engagement, il y aura toujours la ressource, inépuisable et magique, du troisième œil. Dans le parcours conquérant de ce nouveau regard, la prochaine étape ne sera plus une demeure noire, le noyau ontologique, mais une demeure blanche, ayant statut de satellite monothéiste, en l'occurrence le mausolée d'Aaron situé à Pétra, et dont la

---

[1] Ce motif soufi du barzakh, de l'entre-deux, de l'isthme, comme lieu qui permet le dévoilement, nous le retrouvons dans ce texte ultérieur qu'est **LE BATON DE MOÏSE** (1990), ce qui entérine donc de façon définitive la position existentielle adoptée par le poète dans son itinéraire poétique :

"*quand tu te réveilles humblement revenant*
*à la vie après l'incursion dans le monde*
*intermédiaire barre flottant à la frontière*
*des deux mers isthme à creuser sous la*
*protection du voile derrière lequel apparaîtrait*

*le monde en sa sagesse...*"

(4ème et 5ème strophes).

blancheur semble naturellement convier à la révélation de quelque indicible.

## CHAPITRE II

## GROS PLAN SUR AYA

> "C'est l'homme qui créa la femme. De quoi donc ? D'une côte de son Dieu – de son "idéal""
> Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, p. 16

> "J'ai du divin une expérience si folle qu'on rira de moi si j'en parle."
> Bataille, *L'Expérience intérieure*, p. 45.

> "La nostalgie est la douleur que nous cause la proximité du lointain."
> Heidegger, *Essais et conférences*, p. 125

### 1. Erotique et esthétique

Dans **PHANTASIA** , il apparaît déjà que le métalangage est constitutif de l'être d'Aya, ce personnage complexe et polyvalent qui prend tour à tour les traits d'une Aphrodite et ceux de l'ange initiateur. Cette caractéristique est suggérée dans le roman par divers procédés itératifs. Lors de la rencontre amoureuse que raconte le chapitre 8 du roman, Aya va réaliser à la perfection cette synthèse de l'esprit et du corps.

#### 1.1. Effets immédiats de la rencontre

La promenade au quartier Bauer en démolition, connu pour avoir abrité des ateliers d'artistes peintres célèbres, est un prétexte à la rencontre entre le

protagoniste et Aya :

"***Pour que telle rencontre ne soit pas tout à fait forfuite, supputons qu'Aya habite dans les parages***", (p. 167).

Cette proximité, bien qu'énoncée comme quelque chose de tout à fait accidentel, est le signe d'une profonde connivence symbolique qui sera alors immédiatement articulée à l'imaginaire esthétique des deux personnages.

Dès les premiers instants de la rencontre, la présence d'Aya a un impact euphorique immédiat, impliquant de façon magique l'avènement de la gaieté de l'esprit et des sens. C'est ce que suggère l'écriture de cette séquence, et c'est aussi ce que confirme de manière plus explicite la profuse succession des références artistiques et textuelles présentées comme les points d'ancrage imaginaires de l'expérience érotique. L'extase qu'engendre le plaisir sexuel ne débouche que sur des images d'art, versions en quelque sorte désacralisées de la vision épiphanique dont parle Ibn 'Arabî.

Défilent alors, pour constituer un réseau théorique de cohérence métalinguistique, les références à Ibn 'Arabî et sa glose mystique du hadîth du Prophète, celles à Sainte Thérèse d'Avila racontant son ravissement mystique, à Bernini sculptant l'**Extase de Sainte Thérèse** et la **Béata Ludovica d'Albertoni**, à Léonard de Vinci ironisant sur l'érection incontrôlable.

Dès qu'elle apparaît à côté du protagoniste, ce dernier est gagné par un état d'euphorie caractérisé par une singulière disponibilité à la contemplation jouissive de l'objet artistique, qu'il soit tapis :

"***Ton regard est charmé par un Zagora que tu admires comme un tableau. Tu l'étales au sol et t'assieds sur ses couleurs pures***" (pp. 167-168),

décoration murale :

"***A l'entrée de son logis, l'œil est fasciné par un panneau de céramique [...], dont le lustre séduit***" (pp. 168-169),

ou calligraphie :

"***un ruban calligraphique d'écriture neskhi, d'un abord aisé***" (p. 169).

La contemplation jouissive fonctionne en concert avec un dispositif métalinguistique basé sur l'association d'idées et la mobilité des images liée à l'intense activité de l'imagination. Le corps à corps amoureux passe par cet élargissement du regard qui, après avoir commencé par enregistrer la diversité des formes et des objets, en viendra, au moment de la réalisation du plaisir, à la vision toute spirituelle dont l'objet est ce à quoi il est impossible de donner nom ou de recenser.

### 1.2. Phénoménologie spirituelle du désir

#### 1.2.1. Aya la verdoyante

Le lieu de la scène amoureuse paraît d'ailleurs habité par quelque énergie

occulte, comme semble le suggérer cette indication en apparence innocemment descriptive :

"***la chambre verte qui a assisté tant de fois à la libération de l'animal érotique, sommeillant en vos corps***" (p.170)

Cette couleur verte annonce tout un programme spirituel, dont les deux principales orientations consistent à vivre l'union érotique d'une part comme fusion mystique, et d'autre part comme expérience cognitive qui initie au sens caché des gestes et des choses. Faut-il rappeler à ce propos que la couleur verte, qui est comme on le sait la couleur emblématique de l'islam, est celle qui donne son nom à ce mystérieux personnage, innommé dans le Coran, mais que les musulmans appellent Khidr ou Khadir (le verdoyant),[1] dans lequel ils

---

[1] H. Corbin nous explique, au sujet de ce personnage énigmatique, qu'il "*est décrit comme celui qui a atteint à la Source de la Vie, s'est abreuvé de l'Eau d'Immortalité, et par conséquent ne connaît ni la vieillesse ni la mort. Il est "l'Eternel Adolescent". Et c'est pourquoi, sans doute, il faudrait préférer à la vocalisation courante de son nom, Khezr, dans l'usage persan,* (*Khidr en arabe*)*, la prononciation Khadir, et expliquer avec L. Massignon la signification de son nom comme le "Verdoyant". Il est en effet associé à tous les phénomènes de la viridité de la Nature [...]. Et c'est bien un tel mode de perception qui est en cause, et qui est solidaire de la présence extraordinaire, à vrai dire encore inexpliquée, accordée au phénomène de la couleur verte. Celle-ci est "la couleur liturgique de l'islam" ; elle est la couleur des 'Alides, c'est à dire la couleur chî'ite par excellence. Le XIIème Imâm, l'"Imâm caché", le "seigneur de ce temps", réside actuellement dans l'Ile Verte, au centre de la Mer de Blancheur*, (**L'IMAGINATION CREATRICE DANS LE SOUFISME D'IBN 'ARABI**, 1977, pp. 50-51). Nous signalons aussi que le personnage de l'Innommé qui figure dans **MOÏSE ET AARON** de Meddeb réfère au personnage de Khidr.

reconnaissent l'énigmatique initiateur de Moïse, et qu' Ibn 'Arabî considère comme étant son propre initiateur[1] ?

Nous ajoutons au crédit de cette interprétation un autre indice où cette couleur est une fois encore évoquée comme constitutive de l'espace d'Aya :

"***Une verdure imaginaire impose sa présence sur la scène de vos ébats***" (p. 173).

Signalons aussi que le paroxysme de la jouissance sexuelle va coïncider chez le protagoniste avec la réapparition imaginaire de la verdure, à travers la vision du jardin de l'enfance.

### 1.2.2. Erotisme et initiation à l'occulte

Ainsi, et conformément à cette scénographie initiatique, le processus cognitif est déclenché dès le prélude à l'acte amoureux, au moment de déboucher la bouteille de champagne, boisson spirituelle ("***j'ai [...] consacré ce champagne***" p. 170) que le protagoniste présente comme étant le fruit d'une "***science et [d'un] savoir-faire***" (p. 170). Les premiers effets de ce breuvage,

---

[1] Sur ce point, citons encore une fois H. Corbin : "*Cette consociation avec Khezr, écrit [Ibn 'Arabî], un de nos shaykhs l'expérimenta [...]. Il habitait dans un jardin qu'il possédait aux environs de Mossoul. Là même Khezr l'avait investi du manteau [...]. Et c'est à l'endroit même où dans son jardin Khezr l'en avait revêtu, que le shaykh m'en revêtit à mon tour, en observant le même cérémonial que Khezr avait lui-même observé en lui conférant l'investiture...*" (ibid., p. 56).

avant même d'être utilisé comme adjuvant érotique, sont d'ordre poétique, ce qu'illustre cette association basée sur une assimilation littérale entre "***l'esprit subtil et évanescent du bienfaisant breuvage***" (p. 170) et "***le maléfique efrit***" (p. 170) emprisonné dans une bouteille et dont l'histoire appartient aux **MILLE ET UNE NUITS**.

Après la référence livresque, le champagne va éveiller une référence picturale, celle des "***Noces de Roxane et Alexandre, peintes par le Sodoma***" (p. 171), puis encore une autre référence textuelle, celle du poème d'Abû Nuwâs, actualisé dans le texte à travers la traduction et le commentaire qui l'accompagne (cf. pp. 172-173).

A leur tour, les gestes érotiques vont se doubler successivement d'une dimension spirituelle, telles ces caresses décrites comme "***une révélation de prophète***" (p. 174) que les doigts transcrivent sur la peau d'Aya comme des "***versets***" (p. 174), et artistique, les manoeuvres érotiques de la main étant assimilées tantôt à une composition iconique ("***tu composes sur son visage des motifs qui s'inspirent des kilims bédouins de l'Africa***" (p. 174)), tantôt à une manipulation artisanale ("***avancer vers le coude et le chantourner***" (p. 175) , "***Tu polis son os coxal***" (p.175), "***ses divins genoux [...] que tu rugines***" (p. 177), tantôt à une danse ("***Tes doigts dansent en des points imprévus***" (p. 174)). Manifestement, les gestes érotiques du protagoniste s'activent à faire advenir le corps d'Aya à la perfection plastique, l'art étant, à ses yeux, le véhicule exclusif

de la beauté et de la jouissance spirituelle qu'elle procure.

Le protagoniste aborde donc Aya comme une destination spirituelle ("***Tu visites son âme***" (p. 175)), ce qui va donner à l'échange sensuel une coloration rituelle sacrée. La voluptueuse frénésie des corps procède de la liturgie ; elle est tantôt oraison :

"***Pubis contre pubis, tu inspires à votre union le balancement modéré dont s'accompagnent les lecteurs du Livre.***" (p. 176),

tantôt énonciation sacrée :

"***Ta langue prêche au contact de son clitoris***" (p. 179)**,**

et fécondation angélique, en référence à la scène de l'Immaculée conception :

"***Tu t'approches d'elle dans l'innocence de l'ange messager***" (p. 179),

tantôt purification rituelle islamique :

"***Elle te caresse la verge avec ferveur, comme l'orante, qui, par manque d'eau ou empêchement, procède à des lustrations pulvérales pour se purifier...***" (p. 179),

ou chrétienne :

"***Tu te laves dans ses cheveux [...] avec l'effroi du néophyte qu'on baptise***" (p. 180).

Même après la scène d'amour, l'initiation va se prolonger avec la visite, en compagnie d'Aya, à l'église de Saint-Julien-le-Pauvre (cf. p. 186) et à l'exposition sur les Croisades (cf. pp. 188-189). La présence d'Aya, corps - signe

emblématique, révèle, par son côté superlatif, la dimension esthétique de la quête spirituelle du protagoniste en posture de désir. Les gestes érotiques de celui-ci, énoncés comme des gestes artistiques, seraient une sorte de répétition hiératique de l'acte cosmogonique originel, lequel est, en même temps que création, la manifestation esthétique primordiale.

### 1.2.3. Le monde est un livre

Plus loin, au chapitre 9, Aya confirme sa qualité d'initiatrice de savoir lorsque, à l'occasion d'un dialogue érudit avec le héros au cours duquel elle est amenée à révéler elle-même la source de son initiation soufie,[1] laquelle remonte

---

[1] "*Aya dit : Le mendiant d'Hérat, qui est illettré, m'a offert le bréviaire de la tradition akbarienne. C'est psalmodiant* ***Le Livre du monde****, écrit par un disciple anonyme du plus grand maître, que j'ai exercé ma voix. A partir des réminiscences que ce manuscrit déposa en moi, je compose de libres fragments.*" (p. 199). Sur ce personnage anonyme qu'est le "*mendiant d'Hêrat*", l'auteur nous a donné quelques précisions : "le "*mendiant d'Hérat*" *: c'est une façon de se permettre un hommage à un soufi nommé 'Ansari, maître soufi ayant vécu au XIème siècle et à qui Serge de Langier de Beaurecueil a consacré maintes traductions et autres ouvrages. Mais l'expression ne dépasse pas la référence physique : textuellement il n'est pas présent : c'est un procédé qui fait brouiller les pistes.*" (lettre datée de décembre 1991). Concernant **LE LIVRE DU MONDE**, l'auteur nous a précisé, dans une lettre beaucoup plus récente (septembre 1996) : "*il s'agit d'un manuscrit appartenant au fonds Massignon du Collège de France, et attribué à Jîlî ; mais je suis sûr qu'il s'agit d'une littérature beaucoup plus tardive et qui avance dans la perspective akbarienne, ibnarabienne. J'ai oublié le titre* ***réel*** *[c'est Meddeb qui souligne] de ce fascicule. [...] Mais je l'ai dérouté par son faux-titre [...] : ainsi, ce qui court sur la voix d'Aya pp. 199-*

au Shaykh al- Akbar, qui n'est autre qu'Ibn Arabî. Elle en arrive alors à formuler une vision du monde basée sur un rapport de cognition et de déchiffrement, celui-là même auquel va se conformer le protagoniste de **TOMBEAU** :

> "***Le monde est un livre. Soyez-en le lecteur. Interprétez-le comme on déchiffre les rêves. Donnez aux choses leur sens premier. Défiez-vous des tropes. Ne les prenez pas à la lettre. Remontez à la chair qu'il parent.***" (p. 200).

Or ces préceptes résument l'enseignement soufi et son mode d'approche du monde sensible, ce à quoi, est-il besoin de le rappeler ?, Meddeb se conforme dans sa pratique de l'écriture toujours habitée par la passion herméneutique. Cependant, il ne s'agit pas de n'importe quelle lecture ; Aya précise bien que l'interprétation est une remontée à la source, une quête du sens premier, c'est à dire littéralement le "ta'wil" tel qu'il a été pratiqué par les soufis et en particulier par Ibn Arabî dans son exégèse du Coran et du Hadîth.

---

*204 est un extrait de ce même livre. Comme tu le constates, l'implicite de* **PHANTASIA** *n'est qu'apparent : mais en fait, le texte révèle à l'intérieur l'origine de ses matériaux divers.*" Malheureusement, malgré d'autres tentatives, il n'a pas été possible de retrouver ce manuscrit, confirmation en a été donnée par Meddeb lui-même lors de son récent passage à l'université de Fès (février 1997).

## 2. Investissement philologique de l'occulte

Le ta'wil, c'est l'exégèse spirituelle qui néglige le sens exotérique pour affirmer le sens ésotérique, caché, le "bâtin". Comme le sens caché n'est accessible qu'au terme d'un engagement spirituel et d'une initiation, on peut voir dans Aya l'initiatrice du héros - narrateur, son guide spirituel, chose d'ailleurs qu'il avoue sans détours :

"***Par l'intermédiaire d'Aya, [...] tu auras donc vu.***" (p. 180)

Se conformant à la discipline de l'arcane, il refuse de révéler l'objet de sa vision :

"***Tu couvres d'un voile ce que tu viens de voir, à l'honneur d'un pacte qui te recommande de ne pas divulguer le don qui te fut octroyé***"

(pp. 180-181)

### 2.1. Le nom

Cette décision de taire la vérité au lieu de la clamer n'est pas à prendre au pied de la lettre. Cela ne l'empêche cependant pas de revêtir une importance toute particulière dans une écriture qui fait de la circulation du savoir entre le texte et le lecteur un enjeu fondamentale. Il ne faut pas oublier le caractère essentiellement emblématique du personnage d'Aya, dont le nom, aboutissement logique du coït, nous le verrons, fera l'objet d'une véritable approche philologique comparée, comme pour induire la dimension universelle du statut de la femme tel

que le définit la glose d'Ibn Arabî :

> "***Je m'appelle Aya. Je fus confirmée en mon nom par le mendiant d'Hérat, qui est le pôle de son temps. Dans sa nescience, par la puissance de sa vision, il m'a suggéré d'enquêter sur le prolongement asiatique de mon nom. Si je ne vous apprends rien en vous rappelant qu'en arabe Aya, désigne le verbe fait signe dans l'unité du verset, sachez qu'en japonais Aya [... vise la complexité de la trame, fils croisés, tissus précieux, matière douce***" (p. 198).

Comme par hasard, l'identité d'Aya est révélée au chapitre 9, c'est à dire après la séquence érotique du chapitre 8, dont la dernière phrase est d'ailleurs, curieusement, cette question : "***qui est Aya ?***" (p. 192).

Le mystère de cette femme va donc se dévoiler sur fond d'expérience érotique et de réminiscences soufies, preuve une fois encore qu'amour et connaissance sont deux stations mystiques concomitantes. Le côté superlatif de son nom, consacré par le lexique coranique, trouve un prolongement dans la langue japonaise : Aya est le signe par excellence, le verbe qui émane de Dieu et qui, à travers l'intimité du corps, informe sur son origine divine. Dans le texte, Aya est à la fois femme et signe, et c'est ce cumul qui la destine, ontologiquement si l'on peut dire, et conformément à l'exégèse d'Ibn 'Arabî, à assumer une fonction gnostique et à être un adjuvant à la pulsion déchiffrante.

### 2.2. Le corps

Telle est donc la signification du plaisir érotique, d'ailleurs énoncée presque littéralement lorsque, après le coït, le narrateur s'est complu à comparer la signification de l'acte sexuel chez Ibn 'Arabî et dans le catholicisme :

"***Tandis que le soufi advient à l'autre imaginaire, en passant par le corps de l'autre réel. Mais sa jouissance terrestre serait vaine, si elle ne lui délivrait pas les chiffres de l'invisible, où se configure la présence de l'absent***" (p. 183).

Comment voir l'invisible alors que l'homme est entravé par sa condition matérielle ? La réponse, là encore, Ibn 'Arabî la cherche dans un hadîth du Prophète qui assimile la vie à un songe dont le réveil ne vient qu'après la mort[1].

---

[1] Dans le chapitre des **FUÇUS** consacré à la sagesse de Salomon, Ibn 'Arabî évoque ce hadîth et le commente comme suit : "*Le Prophète, que le salut soit sur lui !, a dit :* "*Les hommes sont des dormants, et ils ne s'éveillent que lorsqu'ils meurent.*" *Il a voulu signifier que tout ce que l'homme voit dans sa vie terrestre est de l'ordre de ce qu'est la vision pour le dormant : une fantaisie qui exige d'être interprétée :*

"*L'univers n'est qu'imagination*
*mais il est vrai en vérité*

*Celui qui comprend cela*
*aura gagné les secrets de la Vie.*"" (p. 159 du texte arabe).

Notre traduction diffère sensiblement de celle de T. Burckhardt, dont l'un des défauts est d'avoir escamoté, en les paraphrasant au lieu de les traduire tels qu'ils sont, les deux vers. Voici la traduction de Burckhardt : "*Lorsque le Prophète dit :* "*Les hommes dorment, et quand ils meurent, ils se réveillent*", *il entendait par là que tout ce que*

Dans la texte, la connaissance ultime à laquelle parvient le héros va elle aussi coïncider avec la mort :

"***Par l'intermédiaire d'Aya, et dans la mort recommencée, tu auras donc vu.***" (p. 180).

En autorisant la conjonction avec la "***part céleste***" (p. 177), la jouissance sexuelle prend la forme la plus achevée du ta'wîl, de la remontée au sens premier. Cette topique de la femme comme réceptacle qui porte en lui, inscrite de toute éternité, la trace de la génération, sera destinée à une fortune toute particulière dans le texte.

Or si Aya est, littéralement, signe, trace à déchiffrer, sa beauté la dote aussi d'une dimension esthétique. La cosmogonie étant un acte sémiotique assimilé à une écriture qui implique un émetteur (Dieu), un support démission (le calame) et un réceptacle (la Table), elle porte donc en elle la virtualité d'une esthétique, conformément d'ailleurs à ce hadîth largement repris par Ibn 'Arabî : "***Dieu est Beau et Il aime la beauté***". N'est-ce pas par amour de la beauté que le protagoniste redécouvre son être spirituel ? :

---

*l'homme perçoit durant sa vie terrestre correspond aux visions de quelqu'un qui rêve, de sorte que toute chose exige une interprétation. En vérité l'univers est imagination, et il est Dieu selon sa réalité essentielle. Celui qui comprend cela, saisit les secrets de la voie spirituelle.*" (1974, p. 161). Dans **TABAQAT AS-SUFIYYA**, Sulamî cite cette parole de Sahl At_Tustarî, visiblement inspirée du même hadîth : "*Les hommes sont des dormants ; quand ils s'éveillent, ils sont gagnés par le regret ; et quand ils regrettent ; leur remords ne leur sert à rien.*" (p. 207, nous traduisons).

"***Tu donnerais ta vie à la beauté qui restaure en toi la part céleste***"

(p. 177).

### 2.3. Du sexe des mots à l'érotique de la syntaxe

La jouissance érotique est, de ce fait, concomitante à la pulsion esthétique et herméneutique. Sans le préalable du désir, cette pulsion ne peut d'ailleurs exister. En d'autres termes, le métalangage se trouve ici conditionné par une stratégie discursive d'obédience soufie. C'est ce que par moments le narrateur cherche à concrétiser, notamment dans le commentaire qu'il fait lui-même de sa propre traduction du poème d'Abû Nuwâs, quand il essaie de justifier la substitution de "***liqueur***" à "***vin***".

Le choix de ce mot n'est pas dicté par le souci de précision terminologique, mais par une manie de cohésion poétique qui tire profit d'une interprétation archaïsante visant à restituer non seulement le sens, mais aussi le genre du mot :

"***Cette interprétation me procure un mot féminin, équivalent à l'original, et capable de parcourir le trajet de la métaphore érotique...***" (p. 173)

Or cette interprétation, au-delà de l'exigence contextuelle évoquée, rappelle à n'en pas douter l'interprétation - au sens de ta'wîl - qu'Ibn 'Arabî fait du hadîth du Prophète dans **FUÇUS**, et dont l'argument majeur est que le genre, l'ordre syntaxique et le nombre du mot ne s'expliquent pas uniquement par la

contrainte grammaticale, mais surtout par une option ésotérique qui postule un sens caché.

## 3. Archéologie d'une dédicace

La dédicace à Ibn 'Arabî n'est pas la marque banalement explicite d'une allégeance théorique, mais plutôt le signal qui place l'écriture de la séquence sous l'égide de la glose mystique telle que ce soufi la pratique au sujet de la forme grammaticale du hadîth précédemment évoqué, et que nous citons pour la pertinence du propos :

"***De votre monde, trois choses me furent rendues dignes d'amour :***

***les femmes, le parfum et consolation me fut trouvée dans la prière***"[1]

### 3.1. L'exégèse extatique

Dans son article "**Epiphanie et jouissance**", texte ultérieur à **PHANTASIA,** Meddeb, va définir cette glose comme une sorte d' "***étymologie inouïe sinon***

---

[1] Hadîth que nous citons dans la traduction qu'en fait Meddeb dans son article "**Epiphanie et jouissance**", (1993). A son tour il justifie lui aussi sa traduction par des arguments de cohérence métalinguistique fondée sur la restitution dans la langue cible d'une particularité grammaticale dotée d'une signification cachée "*J'ai traduit ce hadîth de manière alambiquée car il était impératif de conserver la forme passive qui oriente le sens et qui sera exploitée par le commentaire*" (p. 137).

***intempestive [qui forge] une preuve linguistique confirmant son analyse***" (p. 146), mais pour laquelle il semble éprouver une profonde fascination, comme en témoigne l'argument linguistique qu'il invoque à l'appui de sa traduction soucieuse de restituer la forme féminine "khamrah", utilisée par Abû Nuwâs, féminin poétique et archaïque de "khamr" qui, comme son équivalent français "vin", est un nom masculin.

Sur quoi repose la démarche métalinguistique d'Ibn 'Arabî dans son exégèse du hadîth en question ? Pour corroborer une signification ésotérique, il recourt à une démonstration basée sur la prise en compte de la grammaire et de l'étymologie.

Or, à sonder les profondeurs de la séquence érotique du chapitre 8, nous trouvons que l'écriture redéploie en les adaptant aux nécessités de la fiction les mêmes ruses métalinguistiques et les mêmes orientations théoriques. La manière même avec laquelle le narrateur évoque la glose du soufi suggère, à travers des remarques brèves mais pointues, la stratégie philologique du shaykh :

> "***Je dédie cette séquence à Ibn 'Arabî , pour qui le coït est une réalisation spirituelle qu'incarne le plus accompli des prophètes, Mohammad, dont la sagesse s'énonce dans l'amour des femmes, exaltées entre le parfum et la prière***" (p. 180).

L'énonciation directe de la dédicace est le prétexte pour rappeler en filigrane et le hadîth et le commentaire du soufi, selon lequel la forme dans laquelle ce hadîth a été énoncé constitue un débordement de la convention

linguistique et grammaticale. Ce débordement touche aux catégories du genre, du nombre, du lexique et même de l'ordre syntaxique. Ce que les littéralistes considèrent comme un simple instrument, Ibn 'Arabî s'ingénie à le considérer comme le véhicule du sens premier, de la vérité gnostique.

### 3.1.1. Le genre

Soit le genre : il est sujet à une mutation, le féminin apparaissant là où la règle prévoit le masculin, et ce à cause d'une liberté grammaticale que le Prophète, en parfait connaisseur du génie de la langue arabe, s'est permis, en employant la forme féminine du pluriel sur le nombre "trois" : "thalâth" au lieu de "thalâthah". L'impropriété vient du fait que, contrairement à la règle qui exige que l'expression d'une collectivité prenne la forme du pluriel masculin dès qu'elle comporte un élément masculin, le chiffre ternaire qui indique ici le pluriel est au féminin, bien que le mot qui désigne le parfum en arabe soit masculin. Pourquoi alors le féminin apparaît-il là où l'on s'attend au masculin ?

Si la réponse ne peut être fournie par la logique, elle le sera certainement par l'exégèse spirituelle de la langue, seule apte à déceler la "***réalité métaphysique supérieure***" (Corbin, 1958 ; V. pp. 121 à 132) que postule le hadîth. Cette vérité supérieure consiste dans le fait que le Prophète a voulu faire prévaloir la femme et son rôle d'intermédiaire spirituel dans la triade primordiale : Dieu, l'homme et la femme. La femme se trouve donc magnifiée par une licence

grammaticale, car elle est l'intercesseur mystique entre l'homme, le masculin, et son Créateur.

### 3.1.2. Le nombre

Voilà qui nous amène à parler du nombre et de sa signification ésotérique. En effet, selon Ibn 'Arabî , Muhammad incarne la "***sagesse de la singularité***", hikma fardiyya (nous renvoyons à la traduction de T. Burckhardt), car sa création est antérieure à celle d'Adam, et il est le sceau de tous les prophètes.[1] Or en arabe "***fard***" est un mot qui signifie à la fois "singulier" et "impair", et c'est le deuxième sens que privilégie le maître soufi, car il va lui offrir l'argument majeur pour toute sa démonstration philologique.

Ainsi, en tant qu'incarnation de la "sagesse de l'imparité",[2] et étant entendu que le premier impair est "trois"[3], c'est donc en Mohammad que se réalise de la

---

[1] Citons Ibn 'Arabî qui, se référant à un hadîth, explique : "*d'une part il était* "*prophète, alors qu'Adam était encore entre l'eau et l'argile*"*, et, d'autre part, il fut, dans son existence terrestre, le* "*sceau*", (*khâtim*) *de tous les prophètes*" p. 195 de la traduction de Burckhardt.

[2] T. Burckhardt préfère employer, pour traduire "*fardiyya*", le terme "*singularité*" au lieu d' "*imparité*" que choisit Meddeb dans son article "**Epiphanie et jouissance**".

[3] Il est curieux de noter cette coïncidence dans la fascination devant le principe de la trinité chez Ibn 'Arabî et le Dante de **VIE NOUVELLE**, dont nous signalons le passage suivant, qui se présente d'ailleurs comme une véritable exégèse hermétique et

manière la plus accomplie la triade primordiale qui, nous l'avons vu, accorde à la femme une place centrale, celle d'être le support de l'épiphanie . Le nombre "trois", tel qu'il est utilisé dans le hadîth, est une glorification du principe érotique.

S'autorisant d'un autre hadîth, "***celui qui se connaît soi-même connaît son Seigneur***", Ibn 'Arabî va faire de l'acte d'amour le moyen le plus achevé qui a été accordé à l'homme pour connaître son Créateur. La promotion de l'acte d'amour en connaissance est ainsi fondée sur le postulat selon lequel la femme incarne cette partie de l'homme vers laquelle celui-ci est poussé comme vers son origine.

---

spirituelle : "*Pourquoi ce nombre fut à tel point ami d'icelle, en voici, espoir, une raison : comme ainsi soit que, selon Ptolémée et selon la chrétienne vérité, neuf sont les cieux mobiles, et que, selon une commune opinion astralogale, lesdits cieux influent ici-bas selon leur disposition entre eux, ce nombre fut ami d'icelle pour donner à entendre que dans sa génération tous les neuf cieux mobiles étaient ensemble dans une très parfaite relation. Voilà une raison de ce que je disais ; mais à pourpenser plus subtilement la chose, et selon l'infaillible vérité, c'est elle-même qui fut ce nombre ; je veux dire en image ; et je l'entends ainsi : le nombre trois est la racine de neuf, pour ce que par lui-même, sans aucun autre nombre, il fait neuf, ainsi comme nous voyons manifestement que trois fois trois font neuf. Donc si le trois est par lui-même facteur de neuf, et si le facteur propre des miracles est trois - à savoir Père et Fils et Esprit Saint, lesquels sont trois et un, - cette dame fut accompagnée de ce nombre du neuf pour donner à entendre quelle était un neuf, c'est à dire un miracle, dont la racine, autrement dit la racine du miracle, n'est autre que la merveilleuse Trinité. Possible encore qu'une personne plus subtile pût voir en ceci plus subtile raison : mais c'est là, pour moi, celle que je vois et qui plus m'est plaisante.*" (**OEUVRES COMPLETES**, p. 62).

L'amour, dicté par la nostalgie du tout pour la partie, celle de l'homme pour la femme, et du Créateur pour sa créature, celle de Dieu pour l'homme, se présente comme l'expérience ontologique la plus profonde. A travers le féminin, cette part qui a été exilée de lui, le masculin accède au divin.

### 3.1.3. Syntaxe et étymologie

Un autre argument, qui relève de la syntaxe et de l'étymologie, va confirmer encore une fois la prééminence de la femme. Le Prophète, au lieu d'employer le mot qui désigne la femme au singulier, choisit un mot pluriel, "nissâ'", qui n'admet pas de singulier, mais dont l'étymologie nous révèle qu'il dérive d'une racine qui signifie "venir après, plus tard, être le dernier", ce qui démontre bien que la création de la femme a été ultérieure à celle de l'homme . Elle a donc un rang ontologique second par rapport à l'homme, car Dieu a voulu faire d'elle le "***réceptacle passif***"[1] de l'acte d'amour.

La signification de la purification rituelle après l'acte sexuel vient de là, car elle a pour but de calmer la jalousie divine causée par le don total qu'implique le plaisir qui fait de l'homme un être sous l'effet, passif. La contemplation de

---

[1] Ibn 'Arabî explique : "*Or, le Prophète aima les femmes précisément en raison de leur rang ontologique, parce qu'elles étaient comme le réceptacle passif de son acte, et qu'elles se situent par rapport à lui comme la Nature universelle [...] par rapport à Dieu...*" (cf. T. Burckhardt, p. 203).

Dieu exige de l'homme qu'il soit en situation de sujet, d'agent et non d'agi, situation à laquelle il ne peut accéder que grâce à l'intercession de la femme. C'est pour cela que, et comme pour accréditer l'étymologie, l'ordre syntaxique de l'énonciation du hadîth accorde au féminin, en tant que catégorie grammaticale, une nette prédominance, vu qu'il figue au début et à la fin de la triade, le mot masculin "tîb" (parfum) étant entouré de "an-nisâ'" (femmes) et "as-salâh" (prière), tous les deux féminins.

En outre, c'est pour mettre en évidence la passivité qui guette en amour, le Prophète a recours à la forme passive : il n'a pas dit "j'aime trois choses", mais "trois choses me furent rendues dignes d'amour". De sorte que dans la triade, c'est Dieu qui est présenté comme le principe actif qui agit sur sa créature en lui donnant l'amour de la femme comme moyen de parfaire sa connaissance de Celui qui l'a crée.

### 3.2. Réécriture du métalangage

Toute la dissertation philologique du soufi sera largement répercutée par l'écriture de **PHANTASIA** , et plus particulièrement aux chapitres 8 et 9, de sorte que le texte se présente à maintes occasions comme un métatexte du chapitre des **FUÇUS** consacré à la sagesse de Mohammad, élaborent ainsi une fiction et un commentaire à partir d'un système théorique et axiologique auquel il adhère, mais qui ne le fige pas dans la reprise passive.

Le travail scriptural de Meddeb va en fait s'élaborer selon une panoplie de procédés assez variés, allant de la paraphrase à la transformation par amplification ou déviation diégétique, ce qui, sur le plan axiologique, va se traduire par des perturbations et des mutations assez remarquables. En fait, à travers des éléments diégétiques et théoriques va se développer tout un processus de réécriture du métalangage, occupé à soumettre et à adapter des motifs et des concepts à un moule scriptural tout à fait personnel. La profession de foi de l'hommage qu'implique la dédicace à Ibn 'Arabî est l'une des marques qui induisent ce processus de contamination textuelle.

### 3.2.1. Reprise par imitation

Y a-t-il illustration plus éloquente de la contamination de l'écriture par le procédé de la paronomase syntaxique[1] qu'exprime l'énalage que contient la traduction par l'auteur de l'adage arabe, et qui consiste dans l'emploi du verbe être au singulier alors que le sujet est un pluriel ; "***Leurs raisons est dans leurs vagins***" (pp. 184-185) ? Seulement, ce qui dans l'énonciation du Prophète avait une signification cachée se révèle être ici une simple manipulation rhétorique. L'hypothèse de l'erreur est évidemment à exclure, dans la mesure où les énoncés

[1] La formule est de Laurent Jenny. (cf. son article "**La stratégie de la forme**", **POETIQUE,** n° 27, 3ème trimestre 1976).

traduits de l'arabe, à savoir le poème d'Abû Nuwâs, la sourate relative au paradis (pp. 169-170) et la formule chrétienne "***fils de Dieu***" (p. 186), font tous l'objet d'un développement métalinguistique.

En parlant de son écriture comme transcription de phrases émanant de "***la voix intérieure***" (p. 163), le narrateur s'assimile à l'auteur des **FUÇUS** qui, dans la présentation de son livre, a tenu à préciser que le texte lui a été dicté en songe par le Prophète Muhammad, et qu'il l'a transcrit dans la fidélité la plus totale :

> "***Je n'énonce que ce qu'il m'énonce, et je ne dépose dans ces lignes que ce qu'il a fait déposer en moi***"[1]

### 3.2.2. La reprise paraphrasante

L'affinité avec l'hypotexte[2] peut se manifester dans l'explication

---

[1] La traduction est de nous. La présentation de **FUÇUS** par son auteur n'a pas été traduite par T. Burckhardt, ce qui constitue une lacune considérable, eu égard à son contenu très controversé qui assimile la rédaction de l'ouvrage en question au scénario d'une révélation prophétique.

[2] Les termes de métatextualité et d'hypertextualité sont définis par Genette comme suit :

* "*Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme métatextualité, est la relation, on dit plus couramment de* "*commentaire*"*, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer : c'est ainsi que Hegel, dans* ***La Phénoménologie de l'esprit****, évoque, allusivement et comme silencieusement, le* ***Neveu de Rameau****. C'est, par excellence, la relation critique.*" **PALIMPSESTES**, p. 10,

paraphrastique, comme dans cet exemple où il est directement question du problème de l'acte sexuel, devenu, depuis l'exégèse d'Ibn 'Arabî , un problème ontologique :

"***Pourquoi les deux sexes sont-ils attirés l'un par l'autre ? Comme Eve provient d'Adam, l'homme va vers la femme, où il reconnaît une part de lui-même. Et la femme désire l'homme en qui elle voit un pays natal, d'où elle est exilée et pour quoi elle réclame le retour***" (p. 180).

Ce même procédé est illustré par un autre exemple où il est question de la fonction épiphanique attribuée à la femme pendant l'acte d'amour :

"***la beauté qui restaure en toi la part céleste***" (p. 177)

### 3.2.3. L'expansion commentative

Parallèlement à ce degré zéro du métalangage que sont la reprise paraphrastique et la citation, d'autres types de manipulation vont faire leur apparition pour donner son cachet personnel au texte. Parmi ces manipulations, il y en a une en particulier qui semble assez prédominante, celle que nous

---

Seuil, Paris, 1982.

* "*J'entends par [hypertextualité] toute relation unissant un texte B* (*que j'appellerai hypertexte*) *à un texte antérieur A* (*que j'appellerai, bien sûr, hypotexte*) *sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire*." (ibid. p. 11).

appellerons l'expansion commentative, et qui consiste dans des développements théoriques personnels à partir d'une idée ou d'un motif de l'hypotexte.

Cette expansion, comme c'est souvent le cas chez l'auteur, est régie par le principe de l'enchâssement et de l'enchaînement par analogie. La série iconique de Bernini, **L'EXTASE DE SAINTE-THERESE** et la **BEATA LUDOVICA ALBERTONI**, est ainsi convoquée pour la similitude de son contenu avec l'événement que raconte la diégèse, lequel procède à son tour de la rémanence ibnarabienne. Les deux oeuvres picturales de Bernini, qui ne figurent pas en tant qu'images dans le texte, mais seulement actualisées selon le procédé commode de la verbalisation,[1] sont d'ailleurs enchâssées dans le discours métaphorique de Sainte-Thérèse racontant les péripéties de sa jouissance mystique. Qu'il s'agisse des paroles de la sainte ou de leur transposition picturale verbalisée, la raison qui les convoque dans le texte est la même, celle de servir de prétexte à une confrontation théorique entre deux imaginaires érotiques opposés, celui du "***soufi [qui] qui advient à l'autre imaginaire, en passant par le corps de l'autre réel***" (p. 183), et celui de l'Eglise catholique, dont Bernini est un fidèle représentant, et qui ne pense la jouissance spirituelle que dans "***la négation du corps à corps avec l'autre réel***" (p. 183).

---

[1] C'est le terme que propose Laurent Jenny pour rendre compte de la transposition au texte narratif des systèmes de représentation plastique. (cf. "**La stratégie de la forme**", op. cit. p.172).

### 3.2.4. L'outrance

La capture par le métalangage des références anciennes ne s'arrête pas au simple débat d'idées, puisqu'elle va offrir au narrateur l'opportunité d'une intervention beaucoup plus prononcée, nettement orientée vers la déviation et l'outrance, car telles sont les figures que prend assez souvent la transposition axiologique de l'hypotexte à travers les éléments de la diégèse et de le glose.

La série de la jouissance extatique que nous venons d'évoquer va ainsi aboutir à une prise de position de l'auteur qui tranche, de manière peu complaisante et même franchement outrancière, le débat mystique organisé, au fil de la narration, entre la spiritualité sensuelle d'Ibn 'Arabî et celle, chaste, de Sainte-Thérèse.

> "***Les points de vue se croisent, sous l'œil moqueur de ton esprit, qui erre. En t'attribuant le dit du soufi, tu prends la posture de l'ange devant Aya défaite, comme une sainte baroque***" (p. 183).

En réalité, l'outrance est moins le fait du déni que d'un désir utopique fondamentalement séditieux de synthèse et de complémentarité entre les deux mystiques espagnols, mais qui demeurent malheureusement récalcitrants à former ce couple idéal dont la réalisation concilierait l'homme avec l'ange et la femme avec la sainte chrétienne.[1]

---

[1] Ce chiasme se révèle intenable, à en croire l'auteur qui, dans la conclusion de son

Cette synthèse sera alors transposée à la scène amoureuse entre le narrateur et Aya. La narration de cette scène sera ainsi l'occasion toute indiquée de l'amplification - déviation axiologique du fait érotique qu'Ibn 'Arabî définit d'après l'exégèse du fameux hadîth. Disséminés dans le commentaire et les gestes, les éléments magnifiés par le hadîth, à savoir les femmes, le parfum et la prière, ainsi d'ailleurs que les particularités formelles de son énonciation, sont repris dans une toute autre tonalité.

## 4. Narrativisation et transvaluation du ta'wîl

Ce qui, chez le soufi, était de l'ordre du commentaire et de l'herméneutique va faire l'objet ici d'une transposition au plan de la diégèse, selon le procédé qu'un Genette appelle la "narrativisation".[1] Participant d'une visée scripturale différente, ce procédé va naturellement s'accompagner d'un travail de

---

"**Epiphanie et jouissance**", ne peut s'empêcher de relever le caractère irréconciliable d'un tel couple, malgré la séduction de l'utopie : "*Peut-on rêver d'une rencontre nuptiale entre Ibn 'Arabî et Thérèse d'Avila, où le théosophe murcien occuperait la place de l'ange pour contempler Dieu dans les palpitations et les soubresauts de la sainte ? Une telle rencontre coûterait une palinodie sinon une apostasie à Thérèse et peut-être même tout simplement une perte de temps...*" (Op. cit. p. 150).

[1] Ce terme désigne chez Genette un des cas de ce qu'il appelle la transmodalisation, celui en l'occurrence qui consiste dans le passage du monde de représentation dramatique à celui narratif. (cf. **PALIMPSESTES**, p. 323).

"transvaluation", impliquant alors "***le renversement complet [du] système de valeurs***" (Genette, 1982, p. 393)

### 4.1. La femme et le débordement

La femme, incarnée par Aya, semble dotée de toutes les qualités positives de l'amante, avec toutefois cette particularité qui fait que sa présence physique stimule immédiatement les disponibilités de l'esprit à l'activité extatique. L'audace même avec laquelle la scène est racontée, caractérisée par une revalorisation de la nudité, sans précédent en littérature maghrébine, rend le texte irrécupérable par la spiritualité orthodoxe.

Affinant la posture du défi, le texte va jusqu'à afficher ses sources, en citant , à propos de l'érection incontrôlée, celui qu'il désigne par "***l'ironique Léonardo***" (p. 184). La citation de Léonardo[1] fonctionnait comme une légitimation intellectuelle du dialogue jovial et si peu pudique entre le protagoniste et Aya (cf. p. 184), et dont l'objet n'est autre que les métamorphoses du phallus. L'exhibition du nu et du sexe à travers la narration tend d'une part à inscrire le texte dans un rapport d'oubli magistral de la réserve qu'en principe la

---

[1] Il s'agit de Léonard de Vinci, et la citation est extraite de son journal publié en deux volumes chez Gallimard. Cette indication nous a été fournie par l'auteur dans une lettre qui date de 1992.

référence spirituelle aurait dû inspirer, et d'autre part à déranger un code culturel et une pratique de la langue nourris d'inhibition.

Le code liturgique chrétien, tel qu'il est convoqué par le texte, fonctionne plus comme perturbation de la liturgie islamique que comme supplément rhétorique. La prière, magnifiée par le Prophète, n'est actualisée dans la scène amoureuse que par ce qui la perturbe, les gestes érotiques étant tous dotés d'une signification outrancière, par cette tendance scandaleuse à rendre concomitantes la jouissance physique et la spiritualité.

L'outrance finit par courtiser la palinodie lorsque, au lendemain des ébats amoureux, les deux partenaires, que tout désigne comme des musulmans, des décorations de la chambre d'Aya aux réminiscences coraniques et soufies du protagoniste, iront dans une église dont la particularité, source de fascination et de jubilation, est de rappeler à ce dernier cette messe dite en partie en arabe, et qui lui avait donné l'occasion d'entendre le blasphème le plus intolérable sous la forme du dogme chrétien :

> "***Quelle inquiétante joie d'entendre l'inouï s'incarner en la glorification du*** **Fils de dieu** (***ibn 'allah***) ***dans la langue du Coran, qui, dès le berceau, a scellé mes oreilles par l'évidence du dieu*** **un et impénétrable, qui n'a pas engendré et n'a pas été engendré** ***!***"
> (p. 186).

Dans un échange de propos amoureux consécutif à la jouissance partagée, le héros pousse l'audace jusqu'à s'approprier la fameuse métaphore érotique du

hadîth du Prophète relatif à la vie conjugale.[1] La réplique "***Ton miel m'a réchauffé les entrailles***" (p. 183) serait ainsi un détournement rhétorique de la parole sacrée dont l'écho est capté ici selon le principe de la rémanence.

### 4.2. Passif / actif

Le procédé métalinguistique le plus actif dans cette séquence est incontestablement celui de l'intertextualité implicite. Son fonctionnement n'est pas basé sur la citation, mais plutôt sur l'allusion elliptique et discrète. La remarque grammaticale au sujet de la forme passive du hadîth, dont nous avons fait mention précédemment, sera reprise par la narration pour faire l'objet d'une amplification qui l'arrache à l'intention spiritualiste initiale, tout en l'annexant comme matrice d'une écriture qui ne mobilise le discours théosophique qu'à des fins essentiellement poétiques.

Le lieu de la transposition ne sera pas le commentaire théorique, mais l'événement diégétique. La narration de la scène amoureuse, du début jusqu'à la fin, va reproduire cette économie du passif et de l'actif comme mise en scène de l'épiphanie. L'assertion d'Ibn 'Arabî selon laquelle la femme est "***le lieu de l'effet***", mais qui entraîne le masculin actif sur le sentier inévitable de

---

[1] Il s'agit de la métaphore du "*petit miel*". *Le hadîth a déjà été cité dans une note relative à notre étude de* **TOMBEAU D'IBN 'ARABI**.

l'anéantissement, fera l'objet d'une reconstitution par les faits et gestes des deux partenaires. Encore une fois, l'écriture va procéder à une sorte de paronomase de sens qui infléchit le texte nourricier vers une signification matérialiste.

En suivant les gestes des deux protagonistes, nous constatons qu'ils obéissent à une rigoureuse répétition qui attribue à la femme un rôle réceptif et passif et à l'homme la prérogative de celui qui provoque et agit, conformément d'ailleurs au statut ontologique qui est le leur, tel que le stipule le Coran et le confirme, comme nous l'avons vu, l'exégèse du hadîth. Même les références artistiques évoquées tendent à entériner cette disposition, telle qu'elle s'exprime dans les différents moments du coït.

Ainsi, **LES NOCES DE ROXANE ET ALEXANDRE** du Sodoma, en représentant les deux protagonistes, l'homme debout et la femme assise sur le lit, en attente, pudique, dédouble la scène érotique dans son prélude, le couple se trouvant :

"***dans une semblable posture, Aya, à moitié nue, assise sur le lit, lui encore en tenue de ville et debout***" (p. 172)

Mais c'est la référence à la musique du raga qui, par la répartition instrumentale et l'évolution rythmique qui la caractérisent, va se prêter à une pertinente transposition. Le raga est ainsi évoqué à deux reprises : au moment de l'entrée en matière, dominé par l'initiative masculine qui s'active à patiemment provoquer la femme au plaisir :

"***au commencement, tu avais essayé d'élever son désir, comme dans***

***le raga, la cithare, qui tâtonne, en son prélude, et hésite à broder ses motifs sur la toile tissée impassiblement par la femme quasi immobile qui fait vibrer le tampura, dans la distance du retrait. Maintenant que tu agis en elle, un autre rythme vous oriente, comme quand entre en jeu la tabla, percussions d'abord molles et distendues, qui, peu à peu, confirment, en devançant les cordes de l'arrière-plan, les pincements affermis de la cithare***" (p. 176) ;

puis au moment où la jouissance atteint son paroxysme :

"***Vous vous entraînez vers le mouvement final. Comme, en raga, les deux instruments, au seuil du crescendo, parvenus à l'accord parfait, dialoguent dans la célérité, la tabla imitant, avec adresse et note après note, les phrases de la cithare, ardues à l'envie***"[1] (p. 178)

Une fois établies les affinités de ce parallèle, il devient tout à fait aisé de suivre la narration pour l'étayer dans ce sens. On découvre alors que tous les gestes indiquent cette dialectique amoureuse de l'actif et du passif qui amène l'épiphanie. Le baiser initial semble, dès le début, indiquer la position de chacun des deux partenaires, le héros étant en position d'agent, et Aya comme réceptacle de son acte :

"***Le palais plein, tu embrasses Aya. Elle se surprend à boire dans ta***

---

[1] La musique du raga invite en outre à un approfondissement de la référence indienne, à cause des affinités que l'on ne peut s'empêcher de relever, entre la scène amoureuse et la tradition érotique indienne du **KAMA SUTRA.**

***bouche. Tu accordes tes pulsions mesurées à ses sussions avides.***" (p.173)

La surprise, comme réaction passive est, au début, ce qui paraît désigner Aya comme "***lieu de l'effet***". Tel est son état, pendant la caresse :

"***Tes doigts dansent en des points imprévus. Par surprise, Aya tressaille.***" (p. 174),

et pendant le baiser : "***Tu l'embrasses sans qu'elle s'y attende***" (p. 174).

Progressivement, la surprise va céder la place à l'excitation :

"***Tu caresses sa chatte, elle se cabre. Elle est comme traversée par le courant électrique***" (p. 176).

La manifestation de l'excitation chez Aya va se caractériser par l'emphase qui fait alterner en elle l'inertie la plus complète ("***Elle s'étend. Elle ferme les yeux***" (p. 174)), la lenteur du geste, exprimée par une cadence qui semble contrôlée ("***Rien ne la précipite. Te serrant avec constance, elle remue à peine.***" (p. 177)), et enfin la frénésie qui va mener le mental et le physique au bord du vertige ("***Elle hâte le rythme comme la chamelle qui presse le pas à l'approche du campement***" (p. 178)). Cette comparaison, d'inspiration bucolique, rappelle l'écologie du désert et ramène donc la narration à la poétique mystique dont elle se réclame.

Ainsi, le feu de l'amour mystique sera converti par la narration en brûlure que le plaisir charnel imprime sur le corps. L'ardeur des gestes érotiques de

l'amant vouent le corps d'Aya à l'inévitable ignition : "***Le désir montre en Aya, qui s'enflamme***" (p. 178).

Corrolaire atténué, mais dont la signification est tout aussi cohérente dans ce contexte poétique, la lumière est l'élément qui résume le don que le masculin apporte au féminin. Cette lumière est polychrome ; elle est tantôt lunaire : "***Chaque touche allume la lumière lunaire qui irradie la nuit de son esprit.***" (p. 174) ; tantôt solaire : "***tu appliques sur son os pubis de délicates empreintes [...]. Un soleil rouge éclaire son visage.***" (p. 176) ; tantôt simple transparence qui comble l'imaginaire optique : "***Dès que tu l'effleures, des couleurs et des formes se lèvent dans sa vision***" (p. 174).

En parallèle, le mode de réceptivité à cet afflux lumineux reste chez Aya caractérisé par l'assimilation passive. L'intériorisation de cette lumière va se faire, comble de paradoxe, à travers le geste qui exprime le plus haut degré de la délectation physique, l'absence du regard, qu'expriment les yeux fermés :

"***Elle s'étend. Elle ferme les yeux***" (p. 174) ;

ou alors, situation plus précise :

"***Aya, les yeux clos, mobilise ses sensations pour éclore la vérité de son vagin***" (p. 177) ;

ou les yeux emphatiquement renversés, regard blanc qui dit l'extase et l'anéantissement:

"***Elle sort d'elle-même. Ses pupilles se perdent derrière l'horizon de l'absence. De ses yeux fermés, tu ne vois que le blanc***" (pp. 178-179).

Tels sont les différents moments de cette poétique qui travaille à greffer un sens hédoniste et matérialiste à des motifs fondamentalement spiritualistes. Pour compléter le tableau, la vision ultime à laquelle le héros parvient grâce à l'intercession du corps d'Aya, sera l'objet d'une narration contradictoire. Une première version la limite à la simple image du jardin de l'enfance, véritable succédané terrestre du Paradis :

""***Du magma d'images, qui, dans ta tête, bourdonne, transparaît, limpide, le jardin de ton enfance***" (p. 178).

Une seconde version, tout de suite après, parle d'une vision spirituelle et mystique dont le contenu reste confiné dans le mystère, en application de la discipline de l'arcane :

""***Par l'intermédiaire d'Aya, et dans la mort recommencée, tu auras donc vu. De retour à la vie, tu couvres d'un voile ce que tu viens de voir, à l'honneur d'un pacte qui te recommande de ne pas divulguer le don qui te fut octroyé***" (pp. 180-181).

Cette protection hiératique du secret est tellement incompatible avec la narration de la scène amoureuse qui se délecte dans l'exhibition et le grossissement du nu que l'on ne peut s'empêcher d'y voir un simple simulacre discursif dont la seule fonction est de rappeler que le substrat mystique fonctionne beaucoup plus comme signifiant que comme signifié à reproduire.

### 4.3. Le parfum de l'étreinte

Le deuxième élément magnifié par le Prophète dans son hadîth, à savoir le parfum, sera abondamment repris par la narration de cette séquence. Dans son exégèse, Ibn 'Arabî lui accorde, en plus de sa signification matérielle, une signification morale et spirituelle. La signification matérielle est corroborée par le Prophète qui, selon la tradition, détestait les mauvaises odeurs et les odeurs fortes. On cite à ce propos son horreur de l'odeur de l'ail qui rend l'haleine désagréable, en particulier lors de la prière, car les anges, de par leur conception immatérielle, ne peuvent supporter les relents de l'homme. C'est d'ailleurs pour cela que les ablutions sont prescrites comme une obligation avant la prière.

Le sens matériel du parfum est ainsi directement associé à une signification spiritualiste et morale ; il est la matérialisation du bien, tout comme les mauvaises odeurs sont la matérialisation du mal. Cette exégèse est cependant menacée de contradiction chez Ibn 'Arabî quand il affirme que "***le meilleur parfum est l'étreinte de la bien-aimée***" (Traduction Burckhardt, p. 207), assertion dont le caractère hédoniste est tempéré par un argument ésotérique, un ta'wîl selon lequel "***le Prophète mentionna [le parfum] après les femmes, - à cause des parfums de l'existence [rawâ'ih at-takwîne] qui se trouvent dans les femmes***" (Traduction Burcckhardt, p. 207). C'est dans l'intervalle de cette ambivalence que va travailler l'écriture de Meddeb.

Le sens matériel sera saisi par l'écriture et soumis à une joyeuse amplification. Chaque fois que le motif du parfum apparaît, ce sera pour signifier

de manière exclusivement matérialiste. La transposition des motifs soufis se fait au prix d'une subtile raréfaction de leur signification spirituelle convenue. L'assertion d' Ibn 'Arabî selon laquelle l'homme aime la femme parce que d'elle émanent les odeurs de la conception sera reprise par le texte de manière littérale, mais néanmoins brouillée par le geste érotique.

""***ses cheveux, qui ont l'odeur de l'argile***" (p. 180).

Or l'argile est la matière primordiale avec laquelle Adam a été conçu, une matière dont l'exégèse du shaykh soufi rappelle, en se référant d'ailleurs au Coran, qu'elle se caractérise par une tendance naturelle à la putréfaction qui la rend détestable aux anges.[1] Quant au protagoniste, qui n'a rien d'un ange, même s'il lui arrive d'en simuler la posture, il hume avec joie cette odeur d'argile qui le transporte au paradis d'où il vient, et dont il entretient la nostalgie à travers les réminiscences coraniques.

Au moment de son entrée dans la chambre d'Aya, l'image du paradis est évoquée dans la contemplation du "***ruban calligraphique***" (p. 169) étalant un des nombreux versets[2] qui le décrivent. Le commentaire qu'il fait du verset l'amène à

---

[1] Citons Ibn 'Arabî , dans la traduction de T. Burckhardt : "*Le Prophète dit des anges qu'ils sont offensés par les mauvaises odeurs ; et puisque l'homme fut créé d'* "*argile de vase fermentée*" *[Coran, XV, 26], c'est à dire putréfiée, les anges le détestent par nature.*" (p. 210).

[2] Verset qu'il tient à citer dans sa transcription arabe avant de le traduire et de le commenter : "*Nous les introduirons dans des jardins où coulent les fleuves ; / ils y demeureront éternellement, à jamais ; / ils y trouverons des épouses pures, / et Nous*

spéculer sur sa condition ontologique d'exilé, en montrant à quel point la promesse coranique du paradis est incompatible avec l'espace de son existence.[1]

L'espace verdoyant sera alors transposé à "***la chambre verte***" (p. 170) d'Aya, celle qui va offrir à sa jouissance les parfums les plus voluptueux. D'abord celui du champagne, dont "***la grâce des effluves bénis***" (p. 171) va agréer et attirer, à défaut d'anges, "***d'exubérants putti [qui] envahissent la scène en ce prélude amoureux.***" (p. 171). Le champagne d'ailleurs n'est pas une simple boisson, c'est aussi un parfum dont l'amant s' "***humecte les narines et les lobes des oreilles***" (p. 173). Ensuite, il y a les parfums du corps d'Aya et ceux qu'il évoque imaginairement. Vagues et indéfinis au début :

> "***Tu t'imprègnes de ses odeurs qui avivent ta perception tactile***" (p. 174),

ils deviennent, grâce à cet adjuvant qu'est le champagne, de plus en plus précis et subjectifs :

> "***Tu visites son âme, selon un périple où tu rencontres, derrière le relent du champagne, un goût de girofle***" (p. 175)

Le champagne devient même ce que, en empruntant au vocabulaire

---

*les introduirons dans une ombre ombreuse.*" (p. 169).

[1] "*Quant à toi, transplanté dans un climat qui incarcère l'astre igné, prisonnier dans des jours soumis à l'empire de la nuit et de la pluie, tu aurais traduit tel verset, selon une égale emphase qui aurait acclamé un soleil solaire.*" (pp. 169-170).

technique, nous appellerions un révélateur qui va montrer les différents composants olfactifs d'une partie du corps :

"***son vagin, que tu arroses de champagne, comme pour corriger sa saveur naturelle, où, à la moelle du vin, se mêle, après le passage de l'amertume, un goût d'oignon caramélisé, qui s'achève en un bouquet de mangue, relayé par un parfum de menthe sauvage.***" (p. 179).

Il ne serait sans doute pas exagéré de dire à ce propos que le corps d'Aya est un lieu de fusion du liquide et de l'olfactif. Le vin et le parfum lui sont consubstantiels. C'est ce que suggère, lors du prélude, l'absorption - respiration buccale du champagne au moment des premiers baisers :

"***vous respirez par la grâce d'une source longue à se tarir.***" (p. 173),

et c'est ce que confirme la rhétorique du protagoniste - narrateur qui, décidément, paraît d'autant plus apprécier sa partenaire que celle-ci a la faculté naturelle de flatter son amour du vin :

"***Tu humes à découvert l'odeur vineuse de son aisselle***" (p. 175)

Cet amour du vin n'est cependant pas à prendre comme un simple détail narratif et/ou autobiographique ; son importance se situe sur un autre plan, elle est essentiellement intertextuelle. De ce point de vue, le vin fonctionne comme un motif d'écriture qui finit par révéler ses ramifications dans la source soufie de la séquence. Le fait que le narrateur ait tenu à présenter le champagne comme boisson "***consacrée***" (p. 170) compromet sérieusement le système axiologique du

texte et le situe dans la subversion par rapport à la tradition du Prophète.

Dans son exégèse de la sagesse de Salomon, Ibn 'Arabî évoque une tradition attribuée au Prophète, et par ailleurs largement répercutée dans les écrits soufis, selon laquelle, lors du Mi'râj, l'archange Gabriel a présenté à Mohammad deux coupes, l'une remplie de vin et l'autre de lait, pour que ce dernier en choisisse une. Le Prophète, obéissant à une inspiration spontanée et à la sagesse qui a été déposée en lui par Dieu, choisit le lait et délaissa le vin, après quoi il a été félicité et loué par Gabriel pour la sagesse de son choix. Par ce geste, Mohammad a voulu confirmer la signification spirituelle qu'il a toujours attribuée au lait, qu'il présentait à ses compagnons comme l'équivalent symbolique de la connaissance.[1]

Dans le texte de Meddeb, l'éloge du vin occupe tous les niveaux du récit. Dans la diégèse, il est signalé comme un auxiliaire privilégié de l'amour, aussi bien au début du coït qu'après, lorsque le protagoniste et Aya se retrouvent, comme pour fêter leur rencontre, entrain de déguster du vin et du fromage dans une taverne :

"***Vous commandez un fleurie qui s'avère bref et sonore [...] Pour le réveiller et le prolonger, vous l'accompagnez d'un assortiment de***

---

[1] Une variante de cette tradition a déjà été citée dans notre étude de **TOMBEAU D' IBN 'ARABI**. Dans cette variante, il est dit qu'après le choix du Prophète, l'Ange le félicita et lui expliqua que le lait symbolise la connaissance et la sagesse, alors que le vin, auxiliaire de la volupté et de l'ivresse, entraîne l'égarement.

***fromages***" (p. 190) ;

mais aussi dans le métalangage, que ce soit à travers la traduction du poème d'Abû Nuwâs et de son commentaire philologique, ou dans le commentaire du patron de la taverne, rapporté par le narrateur dans une formule qui en souligne le caractère exalté, quasi hiératique :

"***Il glose sur ses breuvages comme le clerc sur les mystères***" (p. 191).

La même exaltation est constatée aussi dans le discours de ce dernier, assimilant, dans une rhétorique délibérément pompeuse, l'effet sonore du vin dans la bouche à celui d'une oraison :

"***un fleurie [...] frappant dans le palais, comme l'écho dans la coupole***" (p. 190).

Ainsi, si chez Ibn 'Arabî et les soufis de manière générale l'ivresse a une signification exclusivement spirituelle, nous voyons par contre que c'est sa signification matérielle et physique qui est privilégiée par l'écriture de Meddeb, laquelle se situe de ce fait dans un rapport de sédition et d'oubli vis à vis du corpus où elle puise. Pour revenir à la symbolique du vin, telle que l'enseigne la tradition précédemment mentionnée, il paraît évident que le texte affiche une nette prédilection pour l'éthique de l' "égarement", option qui ne peut s'expliquer que par un projet d'écriture global qui vise à mettre à profit les virtualités de paradoxe que recèlent la pensée et le discours soufis. Les parfums que délivre le corps d'Aya, dont les mystères à la fois angéliques et bachiques culminent avec "***l'odeur vineuse de son aisselle***", sont une manière de rendre hommage, certes

d'un point de vue qui se veut rebelle à la vision théocentrique, au hadîth du Prophète prônant l'amour du parfum, mais aussi à l'interprétation ambiguë d'Ibn 'Arabî selon laquelle le plus beau parfum est celui que procure l'étreinte de la bien-aimée, assertion que Meddeb s'empresse à prendre au pied de la lettre, visiblement avec le plaisir malin qu'il tire à amplifier la brèche qu'un tel propos laisse ouverte en direction de la scène sensualiste.

## CHAPITRE III

## PETRA OU LA DISCIPLINE DU TROISIEME ŒIL

"je ne puis reconnaître un monument antique dans ce qu'on appelle aujourd'hui le tombeau de Rachel : c'est évidemment une fabrique turque consacrée à un santon".

Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, p. 242

"Pour voir beaucoup de choses, il faut apprendre à voir loin de soi : - cette dureté est nécessaire pour tous ceux qui gravissent les montagnes."

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, III, p. 402

"Que de proches loin de nous ; que d'éloignés proches de nous !".

Bistamî, (Dit 22)

# 1. Préliminaires

## 1.1. Pratique du voyage

Ecrire l'espace est une passion chez Meddeb. Pour qu'un lieu advienne à l'écriture, il faut qu'au préalable il soit sollicité à travers le voyage. Comme beaucoup d'écrivains et de poètes, il semble faire du voyage une forme d'activité privilégiée dans laquelle la découverte des lieux est un événement qui engage toujours et le corps et l'esprit.

Chez quelqu'un qui, comme lui, est voué à la condition de l'exil, le contact avec le lieu étranger ne peut que faire remuer en lui le sentiment de sa propre étrangeté. La relation de voyage se trouve tout entière focalisée sur la topique de la rencontre, celle qui fait se placer face à face l'ici et l'ailleurs, le familier et l'étrange, l'intérieur et l'extérieur. Or, dans le cas de Meddeb, cette rencontre n'est jamais perplexité ou silence, mais l'espace-temps le plus propice au déploiement du discours cognitif.

La forme la plus achevée de ce rapport cognitif avec le lieu de l'autre est chez lui la rêverie commentative et l'exégèse, celle qui fait de la chose vue un signe à analyser, une énigme en instance d'élucidation. La connaissance est donc ce canal par où le lieu et l'objet étranges deviennent familiers et intimes. Cette pratique du voyage en tant qu'épreuve initiatique qui fait se confronter avec leurs limites le corps et l'esprit puise évidemment dans une riche tradition, celle en l'occurrence des maîtres spirituels du soufisme.

Interrogé sur les sources dont procède sa démarche d'écrivain-voyageur, il précise que ses références ne se situent ni dans la tradition arabe de la "rihla",

dont le principal représentant est Ibn Battûta, ni dans la littérature exotique occidentale. C'est dans un entretien qui remonte déjà à 1982[1] et qui porte sur **TALISMANO** que Meddeb a tenu à préciser les fondements de sa démarche d'écrivain-voyageur, telle qu'elle fonctionne dans ledit roman, et telle qu'elle va se retrouver dans les textes ultérieurs sur lesquels nous serons amené à parler. Il se trouve que les références auxquelles il renvoie à propos de **TALISMANO** sont celles-là mêmes qui seront mobilisées dans des textes ultérieurs comme "**Moussem / fragment**" et **LA TACHE BLANCHE**. Il s'agit évidemment des mêmes personnages qui occupent son espace poétique depuis **TALISMANO**, à savoir Ibn 'Arabî et Sohrawardî.

L'alternance lancinante des deux formules "***Ici écrivant***" / "***Ici marchant***" affiche l'inspiration voyageuse de **TALISMANO** et présente le voyage à la fois comme thème, contenu narratif, et technique, pour ne pas dire contrainte d'écriture, à tel point qu'il ne serait pas excessif de dire que l'écriture n'accède à l'intégralité de ses possibilités que dans la mobilité du corps. Si **TALISMANO** ne peut être considéré comme un récit de voyage, tel que la convention littéraire

---

[1] Il s'agit de l'entretien réalisé par Mohamed Balhi, "**A.Meddeb : Récit de l'errance**", dont nous citons les extraits des réponses relatives à la question des références dont il s'inspire : "*le voyage procure le matériau brut qui transforme l'écriture en tant que technique, maîtrise. Situer donc le voyage dans cette perspective le coupe définitivement de ce que tu appelles l'exotisme ou le folklorisme. Il ne s'agit pas de voyage-évasion, oubli de soi, fabulation de l'autre par rapport à la haine de soi [...] Quant à la tradition du voyage dans la littérature arabe, la "Rihla", je ne pense pas qu'elle ait une relation directe avec ce que je fais ; de tels textes, comme ceux d'Ibn Jubayr, d'Ibn Battûta, présentent pour nous maintenant avant tout un intérêt documentaire, cela nous plonge avec passion dans un paysage révolu...*".

définit ce genre d'écriture, il n'en demeure pas moins qu'il constitue le premier texte qui initie toute une série de textes poétiques ultérieurs, tous consacrés à un site ou à un lieu avec lesquels le contact physique va se muer en célébration lyrique.

La série commence avec "**Moussem / fragment**" (1983), texte consacré au moussem de Moulay Idriss Zarhoun, et qui sera suivi par "**Malte - Tunis**" (1990), puis "**Visions de Marseille**"[1] (1991) et **LATACHE BLANCHE**, texte dont le titre, à la différence des deux précédents, n'exhibe pas son référent spatial. C'est ce dernier texte qui va constituer l'objet prioritaire de notre analyse de la poétique du voyage chez Meddeb, suivant une démarche qui, tout en focalisant l'attention sur un texte, s'attache à l'éclairer par les autres avec lesquels il partage la même inspiration et entre en redondance.

### 1.2. De la Méditerranée à la mondialisation

Avant d'aborder ce texte, un certain nombre de précisions de première importance sont à apporter. Il est d'abord à préciser que d'autres lieux ont été sollicités par l'écriture, sauf que les textes qui leur ont été consacrés présentent des caractéristiques génériques très hétérogènes, ce qui les rend inassimilables à l'ensemble structurel que constitue à notre avis la série de textes précédemment mentionnée.

---

[1] En fait la première parution remonte en 1988, mais avec, pour titre, la première phrase qui ouvre le texte : "**Ici commence la marche**", (**LA GALERIE DE LA MER** n° 2, novembre 1988).

Il s'agit précisément de trois textes. Le premier, consacré au Maroc, intitulé "**L'excès et le don**", se présente comme la synthèse d'un entretien dans lequel l'auteur raconte, avec ce que cela implique de recul dans le temps, ses premières expériences voyageuses au Maroc, dont la première remonte à 1969, à un moment où, encore néophyte, il n'était pas encore mu par le souci de l'écriture.[1] Les effets intériorisés de ces voyages au Maroc réapparaîtront, avec la violence que l'on sait, dans **TALISMANO**, roman dont la rédaction remonte à 1976.

Le deuxième texte est d'une facture et d'une inspiration très différentes, puisqu'il s'agit de son dernier recueil poétique dont le titre, **LES 99 STATIONS DE YALE**, à la différence de **TOMBEAU,** n'implique pas un personnage, mais, tout comme "**Visions de Marseille**" et "**Malte - Tunis**", est porté par la fascination toponymique. L'importance de cet ouvrage réside justement dans le menu qu'un tel titre semble programmer pour le lecteur assidu de Meddeb. Le livre, paru en 1995, est en effet redevable à l'expérience américaine du poète, suite à son séjour effectué durant l'automne 1993 à l'université de Yale, séjour qui va provoquer un véritable éclatement des pôles topographiques de son univers intime. L'intégration de l'espace américain dans la géographie intime du poète va alors se traduire par la découverte du concept de "mondialisation", concept qui va entrer en concurrence avec les convictions méditerranéennes qui l'ont toujours mu.

---

[1] Dans ce texte, il avoue explicitement sa dette d'écrivain envers le Maroc, pays dont la découverte semble avoir stimulé ses disponibilités poétiques encore latentes : "*Ce fut un voyage initiatique et nous ne cessons d'être dans l'initiation. A l'époque, je ne participais pas encore aux tentatives et tâtonnements des écrivains, intellectuels et artistes maghrébins. J'étais dans le désir de l'écriture, dans son prélude, son seuil.*"

D'une certaine manière, la station de Yale est à lire comme un approfondissement de l'exil occidental du poète.[1] Cet approfondissement que clame le toponyme du titre traduit évidemment la destitution symbolique de ce protagoniste privilégié du face à face méditerranéen qu'est la France, et en même temps ouvre les valeurs culturelles de l'islam et de l'arabité à un espace décloisonné et dégagé des complexes et séquelles d'une histoire commune régie par la dualité foncièrement antagoniste entre arabité et européanité. Briser cette dualité exige donc d'impliquer ce troisième lieu[2] qu'est l'Amérique, cet espace dont la vocation naturelle est celle, caractéristique de cette fin de siècle, du métissage et de la culture hétérogène.

Quant au troisième texte, il diffère des deux précédents par cette ambiguïté

---

[1] Le titre se lit comme un rébus où la toponymie se combine à l'allusion soufie: le chiffre 99 rappelle l'obsession coranique (les 99 Noms de Dieu) ; le terme "stations", tout en indiquant évidemment la référence géographique ("Yale station"), convoque aussi l'arrière-plan soufi (station est un mot-clé de la terminologie soufie, et dont l'occurrence la plus emblématique se situe chez Niffarî, dont le livre **LES STATIONS ET LES APOSTROPHES**, **AL-MAWAQIF WAL MUKHATABAT,** constitue une référence privilégiée dans l'univers poétique de Meddeb).

[2] Meddeb explique que l'adoption du concept de mondialisation trouve son prolongement naturel dans la création de la revue **DEDALE** et la stratégie culturelle dont elle procède. Après son travail aux éditions Sindbad et sa participation aux **CAHIERS INTERSIGNES**, l'étape de **DEDALE** est pour lui l'occasion de confirmer sa vocation méditerranéenne à partir "*de la rive outre-Atlantique, dans les conclaves et les espaces du retrait américain où est fondée l'abstraction qui clarifie le regard que procure le troisième lieu*" (cf. "**Pourquoi DEDALE ?**", **DEDALE** n° 1 & 2, automne 1995). Sur le concept de mondialisation, nous renvoyons à l'entretien accordé à Saïda Charafeddine, publié dans **LA PRESSE** du lundi 9 octobre 1995, Tunis.

générique qui fait de lui à la fois un texte lyrique consacré à Tunis et une réplique discursive à un recueil de photographies qui résume l'expérience tunisoise de Ré Soupault de 1936 à 1940. Il y est question, à travers le croisement des mémoires entre la photographe et l'écrivain, de la reconstitution d'un Tunis à jamais révolu et dont la nostalgie est stimulée par la trace iconique. D'ailleurs, le texte porte ce titre on ne peut plus explicite, "**La Double mémoire**", qui laisse présager de la portée métalinguistique du discours, dont l'objet sera autant le lieu que les photographies qui le représentent. Ce conditionnement métalinguistique initial situe donc ce texte dans une intention de dialogue où c'est la représentation artistique du lieu qui se présente comme la cible de la glose, et non l'espace lui-même.

La dernière précision que nous tenons à faire est que tous ces textes, à la différence évidemment du recueil poétique, présentent des similitudes au niveau des procédés d'écriture, ce qui pousse à penser que l'écrivain-voyageur, dès qu'il est confronté à un site particulier, tend à déployer une technique d'approche dont les mécanismes demeurent identiques d'un texte à un autre. Si le voyage est conçu comme une expérience cognitive, le rapport à l'espace est alors forcément un rapport de questionnement et de déchiffrage, à tel point que le bonheur que la découverte d'un lieu est sensée procurer se mesure à l'intensité et à la densité sémantiques et symboliques qu'il délivre. De ce point de vue, le texte de Meddeb le plus représentatif de cette attitude est incontestablement **LA TACHE BLANCHE**.

## 2. Poétique de LA TACHE BLANCHE

Par plusieurs de ses éléments, il s'assimile à la nouvelle, à la relation de

voyage, à l'essai, à la description et au relevé topographiques etc.. Le brouillage de l'appartenance générique par un parti-pris formel qui privilégie l'hétérogène est un geste prémédité qui permet à l'auteur d'insidieusement entraîner le lecteur vers une joyeuse approche de l'espace, car délestée de cette loyauté exclusive qui fait se confondre les fondements ontologiques de l'être avec quelque point précis de la géographie terrestre. Se déploie ainsi une archéologie paradoxale dont nous allons essayer de voir le fonctionnement narratif et poétique tout au long de ce texte.

### 2.1. Question de point de vue

Il ne serait pas sans intérêt de définir d'abord le point de vue à travers lequel le site de Pétra sera observé. Comme dans toute relation de voyage, le regard de l'écrivain-voyageur n'est jamais innocent, à tel point que le texte produit risque d'informer autant et même plus sur l'observateur que sur l'objet observé. A ce propos, il semble qu'un voyageur aguerri aux séductions de l'étranger comme Meddeb a fini par développer une attitude tout à fait originale qui plie son approche de la chose vue à une sorte de discipline hautement élaborée du regard.

Cette discipline du regard peut se résumer dans cette équation paradoxale selon laquelle plus l'espace visité paraît étranger, plus il stimule la quête de la proximité. De même, la contemplation de l'espace le plus familier court le risque de l'aveuglement si au préalable la focalisation n'est pas réalisée de l'extérieur, d'une position qui confère au regard la distance de l'objectivité qui seule peut garantir la pénétration. De sorte que ce dispositif optique travaille à apporter le

déni à cette vision du monde qui persiste à rester prisonnière de ces deux critères qui depuis toujours ont déterminé le mode d'identification de l'homme : l'appartenance et l'exclusion.

Appartenir à un lieu est, selon cette vision du monde, être irrévocablement exclu du lieu de l'autre. C'est ce rapport à l'espace qui a été ravageur de l'histoire commune des civilisations méditerranéennes, et que Meddeb s'acharne à dénoncer dans ce texte sur Pétra comme dans tous les textes où il aborde l'espace méditerranéen en général.[1]

### 2.2. Le concept de "troisième œil

Tout espace doit être aux yeux de son visiteur, quel que soit le degré de familiarité ou d'étrangeté de celui-ci, un motif de fascination et d'interrogation, car tout lieu signifie, et l'intimité n'arrivera jamais à épuiser l'énigme qu'il recèle. Le regard du voyageur, devenu prospecteur, est appelé à la vigilante perspicacité. Comment accéder à cette perspicacité ? Meddeb l'explique à sa manière, et à plusieurs occasions. Dans son texte sur le Maroc, Il évoque justement cette permanente curiosité qu'éveille en lui ce pays pourtant plusieurs fois visité, comme si la maîtrise de l'art du voyage n'advient qu'au terme d'une fréquentation assidue.

C'est ainsi que ce processus atteint sa maturité à partir du moment où le

---

[1] Son approche converge totalement avec la vision qu'un Fernand Braudel propose de l'espace méditerranéen dans son ouvrage **LA MEDITERRANEE, ESPACE ET HISTOIRE**, (1985).

regard du voyageur commence à devenir en quelque sorte excédentaire par rapport au champ visuel. La chose vue ne délivre sa pertinence qu'à la condition que la perception visuelle s'ouvre à ce qu'il appelle le "**troisième œil**" :

> "***Chacun de ces voyages m'aura confronté à des facettes d'un monde multiple, mouvant. Il faudrait l'éveil perpétuel du troisième œil pour être dans cette vigilance qui, sans cesse, élargit le champ du regard et ne bannit pas l'interrogation***" ("**L'excès et le don**", p. 20).

La formule "troisième œil" n'est pas une simple métaphore, mais un véritable concept opératoire qui relève d'une éthique spécifiquement soufie.

### 2.2.1. Sa diachronie textuelle chez Meddeb

La première apparition de ce concept remonte à **PHANTASIA**, où il est présenté, à l'occasion d'une méditation sur les pérégrinations d'Ibn 'Arabî, comme le pendant du terme coranique "barzakh", que les soufis ont érigé en concept mystique. Ainsi, si le barzakh n'est ni l'ici ni l'ailleurs, ni l'orient ni l'occident, mais

> "***isthme, entre-deux, [analogue au] vide, qui lie / sépare le yin / yang, ligne de partage, barre, trait d'union, intervalle, intermédiaire, silence et pause***",

c'est "***la lumière du troisième œil***" qui est seule habilitée à en révéler la vérité multiple, polysémique, ouverte, comme pour l'énigmatique OM hindou,

> "***parole formatrice, inaugurant le texte, repérée dès l'an mil par Biruni équivalente à l'incipit islamique,* Au nom de Dieu, Très-Haut [...] om,** ***graphe à part, hors alphabet, forme unique par laquelle***

***vous bénissez et atteignez la transcendance, à l'instar des juifs dont le Nom est traduit*** **Yhvh [...],** ***tétragramme non vocalisable, l'Unique, l'Imprononçable***" (pp. 56-57).

Le troisième œil est donc ce qui initie à cette philologie oecuménique. N'oublions pas que l'écriture reste, dans les déplacements de Meddeb, l'objet le plus fascinant et le plus stimulant pour sa curiosité de voyageur - lecteur - exégète. Le concept de troisième œil apparaît aussi plus loin, aux pages 88-89 (chapitre 4), dans un long passage commentatif centré sur la peinture, et où il est présenté comme le mode de perception visuelle le plus apte à capter le secret des couleurs.

### 2.2.2. Sa généalogie antique

Il serait intéressant d'établir l'origine de ce concept-clé de la peinture. Dans son essai sur la peinture occidentale, Jean Paris fait remonter la généalogie du troisième œil jusqu'à l'antiquité, en passant par la tradition occultiste occidentale et hindoue. On le définit ainsi comme l'équivalent d'une sorte d'œil primordial, antérieur à la chute, dont la séparation du regard entre deux yeux serait une des séquelles. On considère d'ailleurs les Cyclopes comme les êtres chez qui cet œil aurait survécu, mais de manière dégradée. La vertu de cet œil est, tout comme le langage primordial d'avant Babel, sa capacité - nous dit J. Paris - à percevoir "***directement l'essence des choses dont aujourd'hui nous ne percevons que les dehors***"[1] (1965, p. 290). Dans la tradition hindoue, on le présente comme le

[1] Dans son ouvrage **L'ESPACE ET LE REGARD**, (1965), J. Paris consacre tout un chapitre au troisième œil, auquel nous nous référons pour l'essentiel (cf. en particulier

regard cosmique, qu'incarne l'œil frontal avant sa scission, assimilée à une dégénérescence qui consiste dans la perte de la perception spirituelle au profit de celle, charnelle, de la dualité, incarnée par les deux yeux. Comme le langage d'avant Babel, le troisième œil indique donc l'intelligibilité absolue du monde ; sa capacité à saisir simultanément, comme une profonde unité, les formes les plus séparées, les plus éloignées et les plus multiples dans leurs apparences fait de lui le garant magique contre toutes les opacités.[1] Dans **LA TACHE BLANCHE** comme d'ailleurs dans les autres textes de Meddeb, et parallèlement à son acception esthétique, le troisième œil se révèle être un concept d'une grande pertinence dans le domaine philologique.

### 2.2.3. La sagesse du troisième œil

Comment se met en marche la machine du troisième œil ? Chez un écrivain méditerranéen comme lui, la meilleure façon de parler du lieu

---

les développements situés p. 277 à 292).

[1] Passé dans le vocabulaire de la peinture, le troisième œil est alors considéré comme l'origine mythique du rêve de la continuité et de l'homogène : "*Les Impressionnistes ont suggéré la continuité du monde dans l'air lumineux ; c'était s'abandonner au sentiment panthéiste par l'intermédiaire des sens. Les Cubistes découvrirent la même unité, dans un ordre plus profond, plus secret, où l'œil communiquait à l'esprit des correspondances quasi cosmiques de toutes les formes entre elles et des formes avec l'espace*" (Charles Sterling, cité par J. Paris, 1965, p. 290).

méditerranéen consiste à régler sa perspective sur celle du regard le plus étranger qui soit à cette zone, celui du Japonais.[1] L'innocence de ce regard, sa neutralité anthropologique et civilisationnelle, tout cela favorise en lui une perception en quelque sorte pure dans laquelle les choses ne présentent que similitudes, analogies et complémentarité là où aux yeux d'un musulman ou d'un chrétien elles incarnent la différence et la séparation.

On mesure alors les retombées de ce choix sur l'existence d'un exilé comme lui. La discipline du troisième œil finit en effet par révéler une véritable sagesse, celle qui permet la sublimation de la nostalgie en "**quête**", au lieu qu'elle soit vécue comme un "**châtiment**". C'est encore une fois dans **PHANTASIA** que sont énoncés les termes de cette sagesse :

> "***La sainteté s'acquiert en passant par un séjour qui te détourne de ton patrimoine. N'étant plus héritier, tu surmontes ou succombes.***[2]"

---

[1] On peut voir, dans son entretien avec Guy Scarpetta un véritable mode d'emploi du concept de troisième œil : "*Chaque fois que je me retrouve sur les rives de la Méditerranée, du Nord au Sud, j'emprunte le regard que m'a rapporté un visiteur japonais. Sa radicale différence l'amène à percevoir l'unité des formes et des structures. Pour lui, il est évident qu'il n'y a pas de différence majeure entre un palazzo italien fondé sur le* ***cortile****, et une maison arabe fondée sur les mêmes principes, utilisant les mêmes éléments. On pourrait évoquer aussi l'exemple des bains arabes. Certes, ces bains, dans la cité islamique, avaient un rôle particulier, lié à des raisons rituelles, de purification. Mais de fait, architecturalement, c'était une pure et simple reprise des thermes romains, avec la même division tripartite ou quadripartite...*" ("**L'islam interne à l'Occident**", 1992, p. 237).

[2] Dans la topologie meddébienne, il y a des lieux qui se prêtent naturellement à l'exercice de cette discipline. Ainsi, bien avant Pétra, Marseille est la ville méditerranéenne qui stimule le mieux cette disposition. Dans "**Visions de Marseille**",

(p. 53).

### 2.3. La perspective herméneutique

Après cette digression qui nous a permis de faire connaissance avec ce concept opératoire du troisième œil, il devient plus aisé d'aborder ce texte dont le titre, **LA TACHE BLANCHE**, semble indiquer une focalisation pénible. La perspective lointaine qui situe son objet dans une sorte d'indéfini du sens, couleur vide, inscription neutre, ne lui accorde la dignité d'une forme signifiante qu'au prix d'un corps à corps serré avec le site. La première vision du sanctuaire d'Aaron, que l'explorateur-écrivain s'entête à nommer "tache blanche" - appellation qui revient 10 fois au cours du texte - révèle une perception qui soumet l'objet à un mode de désignation extensif d'une approche hermétique.

#### 2.3.1. Qui voit ?

Avant de suivre le cheminement de la dynamique herméneutique, il convient d'abord de faire la reconstitution de son identité, et ce par le recoupement d'un certain nombre d'éléments textuels que nous pouvons considérer comme des désignatifs de la subjectivité. Ce voyageur n'est pas anonyme ; plus même, il se plaît à entretenir un rapport franchement narcissique

---

nous trouvons cette phrase dont la forme et le contenu préfigurent déjà celle précédemment citée, de **PHANTASIA** (p. 53) : "*Marseille c'est comme dans un autre pays, dit la fleuriste parisienne, on s'adapte ou on s'en va*" (p. 13).

avec les marques de son identité.

Dès le premier regard, son origine géographique est exhibée : "***mon œil maghrébin***[1]" (p. 99). L'origine linguistique aussi ne tardera pas à être révélée, quand il s'est mis à "***parler en arabe au Bedoul***" (p. 106). Les fréquentes références coraniques (récit de Salomon et de Balqîs, l'histoire de Moïse et d'Aaron, avec ses deux épisodes les plus forts, relatifs au Pharaon et au veau d'or[2], etc..), telles qu'elles sont actualisées, témoignent d'une certaine érudition

---

[1] L'assimilation avec le mausolée d'un marabout ("*Mon œil maghrébin assimile cette cime immaculée à quelque célébration maraboutique.*") semble procéder de la fascination soufie. Elle réapparaît dans un texte ultérieur, le rapprochement cette fois-ci étant déclenché par la forme des autels africains exposés au Musée d'Art Africain à New York : "*j'étais impressionné par la beauté de ces oeuvres comme par leur intensité spirituelle et leur proximité avec le décor et la scénographie qui anime les tombes des saints, ces autres formes d'autels qu'on appelle les marabouts au Maghreb. Il n'y a nul étonnement à cette proximité, à cette convergence.*" (cf. "**Dialogue entre J-H. Martin et A. Meddeb**", 1994, p. 69).

[2] Dans **MOÏSE ET AARON**, texte paru la même année (1993), la citation relative à l'épisode du veau d'or qui apparaît dans **LA TACHE BLANCHE** y est reprise aussi, mais sous une forme augmentée, et actualisée à travers deux répliques d'Aaron :
- "*Ô fils de ma mère, ne me tire pas par la barbe, ne secoue pas ma tête, le peuple m'a offensé et ils ont failli me tuer, ne laisse pas les ennemis se réjouir de mon malheur*" (**LA TACHE BLANCHE**, p. 114),
devient :
1ère réplique : "*Ô fils de ma mère ne me tire pas par la barbe*
*ne me prends pas par la tête j'ai peur*
*que tu dises tu as divisé mon peuple*
*écoutes moi et tu comprendras*"
2ème réplique, après les reproches de Moïse :
- "*Lâche ma chevelure fils de ma mère*

gnostique dont les effets sur le processus de déchiffrement du site seront déterminants.

La citation coranique indique évidemment l'ascendance islamique et son actualisation procède d'une sorte de travail archéologique sur soi. Cette archéologie intime commence par mettre en évidence ce trait autobiographique relatif à la constitution culturelle du voyageur, à savoir son bilinguisme. Il évoque ainsi sa "***généalogie de sujet bilingue***" (p. 103) en méditant sur les différentes écritures dont les vestiges de Pétra gardent encore les marques. Presque spontanément, et arguments philologiques à l'appui - nous y reviendrons -, le bilinguisme est magnifié en tant que condition anthropologique des Arabes depuis l'Antiquité.

La glose que déclenche chez lui l'inscription funéraire en araméen relève à la fois de l'archéologie intime ("***La résonance arabe des mots accélère mon identification***" (p. 103)) et de l'archéologie collective : l'identification de l'anthroponyme devient la preuve de la généalogie païenne des Arabes, dont il va alors s'employer à glorifier les traces. La mise à l'épreuve philologique du moi à travers l'anthroponyme intervient à deux reprises au cours de l'exploration : la première fois devant l'inscription funéraire contenant un nom araméen dont la composition est identique à celle du nom islamique tel que le porte le narrateur ("***Abdmank***" / "***Abdelwahab***") ; la deuxième fois devant la dédicace inscrite sur une stèle et dont le nom de l'auteur, "***Wahballâhi***" est, du moins dans sa forme

---

*le peuple m'a humilié et ils ont failli me tuer*
*les ennemis se réjouiraient si tu me maltraitais*
*ne me compte pas parmi les injustes*"

(**MOÏSE ET AARON**)

phonique, quasi identique à celui du narrateur (V. p. 110). Nous reconnaissons là encore cet aspect caractéristique du narcissisme du poète, dont la première manifestation remonte à **TALISMANO.**

Un autre trait autobiographique, constamment évoqué par l'auteur, contribue à le définir comme un professionnel du voyage et un familier de la géographie, de l'art et de la culture méditerranéens. Une grande partie des lieux méditerranéens de **TALISMANO** et de **PHANTASIA** refait surface, et la ligne qui va de Rome au Yémen, en passant par la Palestine et le Maghreb, va alors offrir des points de repère à la vision analogique qui constitue la principale caractéristique de l'imaginaire spatial du voyageur-exégète.

Signalons enfin, en prélude à la mise en marche de la dynamique du troisième œil, cette brève apparition de l' "œil japonais" en action :

> "***Indifférents à la rudesse du site et du climat, loin de cette mise débraillée, des Japonais passent, stricts, sobres, impeccables, traversant en tenue de ville la montagne, comme ils le feraient place de l'Opéra à Paris ou à Vienne.***" (p. 105).

Sans aller jusqu'à adopter la tenue "stoïque" de ces voyageurs, le narrateur va pourtant opter sans réserve pour ce regard neutre et décalé dont ils semblent dévisager le paysage.

### 2.3.2. Aya

Un autre élément va participer au conditionnement du regard explorateur

pour l'orienter dans le sens du déchiffrement et de l'interprétation, celui de la présence féminine, incarnée par cette figure emblématique de l'imaginaire amoureux du poète qu'est Aya. Chez un poète-voyageur nourri d'Ibn 'Arabî et de Dante, la femme est ainsi l'être initiateur par excellence. Durant toute l'exploration du site archéologique, la présence d'Aya se fait active, et le narrateur ne décide d'agir seul que lors de la dernière ascension vers le sanctuaire d'Aaron, c'est à dire après qu'il ait été initié au secret du lieu en compagnie de sa partenaire.

Ce fait rappelle a contrario cet autre texte qu'est "**Moussem / fragment**", qui relate lui aussi une épreuve spatiale, mais sur le mode de la solitude et de l'absence, puisque à aucun moment n'apparaît Aya. Cette absence se traduit alors chez le protagoniste par une sorte de panne herméneutique,[1] dans la mesure où son regard demeure impuissant à pénétrer au-delà de la surface des choses, d'où une tendance exclusive à la narration et à la description qui contraste fortement avec la prolixité interprétative qui prédomine ici.

Les attributs d'Aya dans **LA TACHE BLANCHE** sont ceux-là même que nous trouvons dans **PHANTASIA** et dans **TOMBEAU**. Dès les premiers moments de l'ascension, le protagoniste lui donne les attributs du guide, dans des termes qui d'ailleurs rappellent fortement le scénario de **LA DIVINE COMEDIE** :

"***J'avance dans le sillage d'Aya, fascinée et silencieuse, comme dans***

---

[1] Par exemple, la stèle, ici matière qui se prête si aisément à la méditation, est dans "**Moussem / fragment**" une surface obstinément réticente à la perception et à l'appréciation : "*stèle aux lettres triviales, près de la niche orientale, à l'opposé du carré qui reçoit les femmes assises, que tu ne peux vraiment scruter*".

***un rêve.***" (p. 100).

En plus de l'initiation, elle assure aussi, par sa proximité, une fonction rédemptrice, de la même manière que la Béatrice de Dante. A chaque fois que son compagnon est assailli par le sentiment de la faute, c'est en elle qu'il sollicite l'apaisement et la rémission :

"***Quelle faute expierais-je pour arrêter le malaise du cœur ? Se cristallise l'une des fautes intériorisées, je la jette comme un dé devant Aya. Par la voie de l'amour et de l'ivresse, je destitue le sentiment coupable et je continue mon chemin.***" (p. 107).

Le pouvoir d'intercession qui est ici conféré à Aya n'est pas une donnée arbitraire; cela relève d'une vision de la femme qui place celle-ci au niveau de l'ange.

La fonction angélique de la femme trouve son expression la plus forte, dans la tradition occidentale, chez Dante et ce personnage archétypal de l'imaginaire courtois qu'est Béatrice. A maintes occasions, l'allusion dantesque se fait insistante. Rien que par sa forme physique, Aya se prête à une identification avec l'ange :

"***Aya apparaît [...], ange aux cheveux noirs***" (p. 111).

Cette qualité la dispose naturellement à la connaissance hermétique et à la gnose, ce vers quoi elle s'active à canaliser les pulsions herméneutiques de son compagnon :

"***J'entends le froissement d'ailes des anges***" (p. 106),

lui dit-elle, dans une allusion quasi explicite à ce récit hermétique de Sohrawardî dont le titre réfère lui aussi aux "**Bruissements des ailes de Gabriel**".[1]

---

[1] Traduit par H. Corbin, in. **L'ARCHANGE EMPOURPRE**, v. pp. 221 à 257.

D'ailleurs, chez elle l'accès à l'occulte se fait de la même manière que dans la scène prophétique de la révélation. Comme Muhammad, elle accueille le secret au moment où survient l'absence au monde, secret d'ailleurs immédiatement transmissible par voie physique à son compagnon :

> "***La main moins chaude d'Aya m'engage à frôler sur un mode mineur ses propres peurs et les images de la mort qui grouillent en son âme et qui lui rendent visite pendant qu'elle se donne au sommeil.***" (p. 101).

### 2.3.3. La mobilité extatique du corps

Rien d'étonnant à cela, puisque le corps est entièrement engagé dans l'épreuve initiatique qu'est devenue l'exploration du site. En même temps qu'expérience spirituelle, l'exploration est vécue, du début jusqu'à la fin, comme une épreuve rituelle du corps. Plus l'ascension progresse, plus la conscience du corps évolue, passant d'une étape à une autre différente. La mise en jeu du corps relève ici d'une attitude hiératique, d'où cette insistance à désigner la marche comme un pèlerinage, ou plus exactement comme un simulacre de pèlerinage, car, dans sa polysémie, et ce sera d'ailleurs l'ultime conclusion du texte, le site de Pétra n'a pas vocation de confirmer la croyance unique :

> "***Pèlerins sans croyance, insoumis aux rites des païens et des unitaires, n'ayant pour culte que l'entretien du corps, nous reprenons l'ascension sous un soleil féroce***" (p. 110).

Acteur à part entière de l'épreuve ascensionnelle, le corps témoigne différemment à chaque étape de la marche. Ainsi, la sensation aiguë et persistante

de la douleur physique qui prédomine au début de l'ascension va progressivement disparaître pour laisser la place à un mode de perception de plus en plus décalé par rapport à la matérialité du lieu. Le processus de l'épreuve du corps obéit ici au même principe que celui de la transe. L'excès de la mobilité sous le soleil brûlant va amener le corps à ce paroxysme paradoxal où il devient comme séparé de l'âme.

Alors qu'au début de l'ascension son adhésion à la réalité de l'espace était totale:

> "***Désormais, le corps [...] vibrera avec l'étincelle qui jaillit du choc entre la pierre et le soleil.***" (p. 99),

il devient, une fois atteinte la dernière étape de la montée - le mausolée d'Aaron -, entièrement absent au monde, relégué à une sorte d'apesanteur euphorique :

> "***J'ai la sensation de déposer mon corps au fond du caveau pour le repos final. Je me sens vraiment déchargé de mon corps [...] Reposé, je me ressaisis de mon corps tout aussi aisément que je m'en suis déchargé.***" (p. 114)***.***

Avant d'accéder à cet état, le corps a dû d'abord passer par des paliers sensoriels qui vont de la légèreté la plus euphorique :

> "***Ainsi vont les pensées qui me hantent avant de lancer mon corps dans une approche légère, dansante, sur la pointe des pieds, dans la quiète ferveur de l'heure vespérale...***" (p. 100),

à la rigueur la plus austère :

> "***La proposition de monter à cheval est refusée pour rester en conformité avec le pacte implicite qui rayonne sur la compagnie. Le corps sera soumis à l'épreuve dans le vaste champ à prospecter***" (p.

102),

avant d'aboutir, suivant ce processus de gradation, à une motilité de plus en plus inconsciente :

"***Les yeux ne regardent plus, le corps avance comme un automate***" (p. 112).

Cette autonomie du corps par rapport à la volonté consciente s'accompagne aussi par une perturbation du système sensoriel. C'est ainsi que l'impact de l'intense chaleur du soleil va donner à l'absence du corps la forme d'une transmutation alchimique qui le fait passer de l'état solide à l'état liquide :

"***Je sens que je fonds ; inactif, immobile, affalé, je me liquéfie, comme la cire au contact du feu, ma conscience coule et déborde***" (p. 111),

avant de réveiller en lui la disposition paganique :

"***Le soleil te mange le cerveau, tu attribues mouvement et volonté à la chose stable et inerte***" (p. 112).

C'est dans ce sens que l'on peut considérer le corps comme un acteur de la connaissance, car tout autant que l'intellect, il finit lui aussi par accéder à sa vérité intime, après avoir réussi à transcender ce qui en lui constitue les marques de la contingence :

"***Je ne demande plus rien au corps. Il n'a qu'à suivre sa destinée jusqu'à son terme. Je ne me préoccupe même plus de l'épaule et du bras gauche. La douleur qui les travaille se détache de ma conscience.***" (p. 114).

Tout comme dans le scénario de la transe, la confrontation du corps avec ses ultimes possibilités aboutit à l'arracher de ses entraves sensorielles pour

l'introduire à une sorte d'état extatique.

La quête éprouvante de "***la béatifique vision***" (p. 110) est alors couronnée par une sensation euphorique de vacuité, d'apesanteur et de disparition au monde dont l'opération de transmutation physiologique qu'a été la liquéfaction est présentée comme le couronnement extatique qui va ainsi ouvrir au protagoniste la voie d'accès au troisième œil, cette disposition cognitive caractérisée essentiellement par une sortie hors de soi, seule condition pour l'intégration du cosmos dans son irréductible multiplicité :

> "***Cet état d'expansion m'apporte la béatitude. Dans le non-agir, je jubile, je me sens en mille lieux ensemble, telle simultanéité me divise sans m'exiler du présent***" (p. 111).

Faire coïncider la mobilité avec l'extrême immobilité semble ici le couronnement du processus spirituel auquel le corps s'est soumis dès les premiers pas.

### 2.4. Dynamique de l'élucidation

Plus le corps avance dans sa montée, plus l'espace et le temps tendent à devenir intérieurs, offrant à chaque pas les arguments qui confirment une vision du monde obsédée par le rêve de la continuité, de la permanence et de l'analogie. Bien que concerné par un site unique, il n'en demeure pas moins que le mode de présence au monde qui caractérise le protagoniste dans sa laborieuse exploration est ce qu'on peut appeler le transport, à prendre dans son sens à la fois horizontal et vertical, dans la mesure où chaque vestige, chaque élément de la géographie humaine ou physique de Pétra se présente comme la répétition, la confirmation, la continuation, le prolongement proche ou lointain de ce qui se trouve ailleurs,

ou de ce qui fut dans le temps passé.

Le troisième œil va ainsi traquer dans le paysage tous les indices susceptibles de corroborer ce rêve de l'homogène. Considéré dès le départ comme un système de traces, le site archéologique sera alors la cible d'une pulsion herméneutique qui va croissant au gré de la montée, pour n'atteindre sa phase paroxystique et son apaisement final qu'une fois l'énigme située au sommet, en l'occurrence la tache blanche, sera élucidée.

Les ressources de cette dynamique d'élucidation sont diverses et relèvent de cette vision de l'espace qui privilégie le règne de l'analogie au détriment de la séparation et de l'exclusive. D'où la prédominance, dans tous les moments de déchiffrement archéologique, de procédés comme la comparaison et l'analogie, le plus souvent assortis d'arguments étymologiques et philologiques auxquels le protagoniste semble accorder un caractère irréfutable. A défaut d'être explicité, l'objet archéologique est alors rendu familier au moyen d'une description qui tend à ressortir les points de similitude qu'il présente avec des objets appartenant à d'autres lieux ou à d'autres époques. A aucun moment, le paysage ne suscite le silence ; la parole affirmative est la réaction qui prévaut chez cet explorateur volontiers présomptueux.

### 2.4.1. L'Antiquité contemporaine

Entre le présent et le passé, il n'y a pas de coupure ; la continuité et le retour du même résument la loi qui gouverne la durée. Dans sa marche

ascensionnelle, le protagoniste reste à l'affût de tout ce qui dans le site est susceptible de le conforter dans cette vision de la durée. Arrivé devant le Khazneh, il n'a pu retenir son enthousiasme lyrique ; ce monument est à ses yeux le site idoine qui confirme ce rêve de synthèse, grâce à son aptitude à réussir l'heureuse confusion entre les époques et les styles :

"***Le télescopage des lieux et des époques embrume les repères. Je ne sais plus si je suis à Alexandrie ou en Asie Mineure, à Pompéi ou à Herculanum, à l'ère ptolémaïque ou hellénistique ; j'ignore si je suis en face d'un trompe l'œil ou à un édifice réel.***" (p. 104).

Auparavant, cette sensation de perturbation chronologique a été évoquée, sous forme de souvenir relatif à un autre voyage, celui effectué en Ardèche et pendant lequel le plaisir physique de la promenade équestre ouvre le protagoniste à cette expérience du temps qui semble neutraliser le présent au profit d'une durée toute intérieure, quasi extatique :

"***déchargé de mon poids, je fus saisi par l'euphorie qui emporte vers l'autre temps, d'où tu pourrais ne plus revenir ; mon compagnon, qui a le culte des origines, surpris par mon comportement, avait évoqué mon atavisme nomade.***" (p. 102).

Incontestablement, la contemplation assidue des oeuvres du passé contribue fortement à entretenir ce rêve de la durée répétitive, rêve qui, à la manière des romantiques, semble procéder de l'angoisse de la disparition, de l'effacement et de la fuite cosmiques. Il n'y a qu'à voir le sentiment qu'éprouve le protagoniste à la vue des deux bergères, dont la physionomie et l'apparence semblent d'un autre âge :

"***Combien durerait cette merveille échappée des temps anciens [...] ?***

***On voudrait qu'un miracle lui épargnât la précoce usure qui guette l'humain soumis au régime des pierres.***" (p. 108).

Insensiblement, le discours sur les ruines trahit le discours sur la ruine. Derrière la poétique de l'ancien sourd l'obsession eschatologique. Il s'agit là d'ailleurs d'une tendance récurrente que l'on retrouve dans les autres textes de l'auteur. Cette topique de l'écriture voyageuse qui consiste dans une intégration imaginaire de la durée révolue que procure la contemplation d'un objet ou d'un personnage étrangers, et dont on connaît les effets poétiques chez le Nerval du **VOYAGE EN ORIENT**[1], est fortement présente dans des textes comme "**Moussem / fragment**" et "**L'excès et le don**".

La formule qui exprime le mieux cette topique est l'oxymore "***antiquité contemporaine***" que nous lisons dans "**Moussem / fragment**".[2] Mais c'est dans

---

[1] A chaque étape du voyage, la chose vue présente cette faculté magique de faire remonter le temps. Arrivé dans les îles grecques, il note : "*Je marche en pleine couleur locale, unique spectateur d'une scène étrange, où le passé renaît sous l'enveloppe du présent*" ; après avoir goûté au vin de Scyros, il en arrive à cette découverte rétrospective qu'il énonce sous-forme d'assertion : "*assurément c'est bien là le même vin qui se buvait aux noces de Pélée, et je bénis les dieux qui m'ont fait l'estomac d'un Lapithe sur les jambes d'un Centaure*" (**VOYAGE EN ORIENT**, I, p. 137). Au Caire, le spectacle de l'arrivée de la caravane des pèlerins suscite en lui le même élan rétrospectif : "*Il me semblait que les siècles remontaient encore en arrière, et que j'assistais à une scène du temps des croisades*" (ibid. p. 226).

[2] En fait, cette topique est déjà fortement active dans **TALISMANO** : nous la trouvons surtout dans la première partie de roman ("**Retour prostitution**"), et à chaque fois à l'occasion de la description d'un corps nu, celui d'abord de l'inconnue de la médina de Tunis ("*Aimer pareille antiquité, mythe, vénus...*" p. 21), puis celui de Zaynab dans un hammam de Fès ("*bronze de Donatello, gracile David [...], à ressembler à Judith...*" p.

"**L'excès et le don**" que nous trouvons l'image typiquement nervalienne où le présent est littéralement transporté dans l'antiquité, celle en particulier des jeunes étudiants révisant leurs leçons la nuit, sous les lampadaires de la rue, scène dans laquelle il est tenté de voir comme "***une réincarnation massive et démocratique des péripatéticiens***" (p. 24).

C'est dans ce même texte d'ailleurs que l'adoption de cette topique est le plus explicitement avouée. C'est ainsi que la fascination pour le Maroc va s'expliquer par la vocation particulière de ce pays à cette ubiquité temporelle si propice à l'annulation de la durée et à l'instauration de la simultanéité du présent et du passé :

> "***Quelle distance convient-il de franchir pour circuler dans la joyeuse fécondité à travers les temps nombreux qui cohabitent à l'intérieur du Maroc ?*** " (p. 21).

A la formule "temps nombreux" vont succéder d'autres, équivalentes, comme "**la pluralité de ces temps**", "**ces temps multiples**", les "**quelques autres temps du Maroc**" (p. 22). L'éloge de l'ancien aboutit alors à cette formule explicite qui résume parfaitement l'imaginaire temporel du poète-voyageur habité par la nostalgie de l'homogène :

> "***Qu'il y ait plusieurs temps au Maroc*** (***de l'âge des cavernes aux préoccupations de l'an 2000***) ***n'empêche pas de dire que tous ces temps sont contemporains. L'hétérogène qui les caractérise est malgré tout tissé sur une toile unique.***[1]" (p. 22).

---

50).

[1] C'est surtout la médina de Fès qui semble confirmer cette caractéristique temporelle

### 2.4.2. L'exégèse

Cette réintégration rétrospective de l'ancien s'accompagne d'une démarche intellectuelle soucieuse de trouver le sens enfoui. Les ruines, en tant que traces, instituent le temps révolu en objet questionnable à volonté, puisque c'est en lui que se cristallisent les grandes questions de l'homme, celles de l'origine, de la généalogie, de l'identité, de l'orphelinat etc.. . Dans leur alternance, des formules en apparence banales comme "***je reconnais***" (pp. 103,113) ou "***reconnaîtrais-je ?***" (p. 104, x 2) ; leurs équivalents comme "***J'ignore***", "***Je ne sais plus si...***" (p. 103), ou encore "***Cette révélation...***" (p. 105), "***la tache blanche que je nomme sans la connaître***" (p. 109), prennent alors un relief particulier à être reliées à cette quête du sens.[1]

---

: "*Dans cette ville, le voyage dans le temps devient une réalité. On a l'impression qu'on assiste à la conquête et à la première réalisation du concept de la cité chez l'homme. On a l'impression que l'on débusque l'homme au moment de sa sortie décisive hors de l'état de nature. La ville est conçue pour permettre le déploiement des activités qui procèdent à la transformation de la bête ou de la matière que l'homme a réussi à soumettre à son empire [...] : tout cela à la même heure, quasi instantanément, sur la même scène, dans la temporalité fugace d'une flânerie.*" (pp. 23-24). L'effet que Fès provoque sur lui rappelle celui du Caire sur Nerval : "*C'est pourtant la seule ville orientale où l'on puisse retrouver les couches bien distinctes de plusieurs âges historiques*" (op. cit. p. 239).

[1] Le mot emblématique de la démarche nervalienne dans **VOYAGE EN ORIENT**, sous-tendue beaucoup plus par le travail de l'imagination et de la rêverie poétique que par le souci de connaissance, est le verbe "*sembler*", récurrent sous ses différentes formes : "*qui semble*", "*Il me semble*", "*Il semble*" etc.. . Cette énonciation modalisée

Dans la mesure où toute exploration postule l'existence d'un secret enfoui, l'entreprise archéologique va se présenter dès le départ comme une exégèse. Contrairement à l'affirmation d'un Pierre Boutang, le protagoniste de **LA TACHE BLANCHE** ne croit pas que dans notre "***Babel effondrée, la recherche du sens véritable des mots de la tribu semble illusoire***" (1993, p. 11). Le préalable du sens est donc le principe qui mobilise l'écriture commentative et élucidatrice de Meddeb, dans ce texte comme d'ailleurs dans la plupart des autres.

Il ne serait peut-être pas inutile de remarquer à ce propos que la pensée de la trace, telle qu'elle est concrètement transposée dans ce texte, est tributaire de son arrière plan théorique islamique, dans la mesure où l'islam définit le monde et l'homme comme une trace de Dieu, l'acte cosmogonique étant métaphoriquement représenté comme un acte d'écriture. De ce point de vue, et c'est d'ailleurs un thème récurent du soufisme, nous l'avons suffisamment constaté chez quelqu'un comme Ibn 'Arabî, l'homme est cet être séparé voué à la nostalgie du sens intime. Une telle vision de l'homme reste profondément divergente de l'image de l'homme élaborée par la théologie chrétienne qui, rivée au péché originel, représente l'humanité comme une perpétuelle déchéance. Alors que l'islam institue l'homme comme une trace, la théologie chrétienne fait de lui une ruine.[1]

Or si la condition de ruine tend à fonder l'homme comme un être éthique avant tout, celle de la trace consiste à neutraliser le pathétique de l'existence par la pulsion sémiotique et déchiffrante qui, en islam soufi, installe l'homme dans la

---

diffère sensiblement de celle, assertive, de **LA TACHE BLANCHE**.

[1] C'est l'une des thèses que Roland Mortier fait valoir dans son étude sur le thème des ruines dans la littérature française, **LA POETIQUE DES RUINES EN FRANCE**, (1974).

béance de la question et la nostalgie du sens premier. Emanant d'une inscription originelle, l'homme est soumis à son destin de questionneur-interprétant. C'est ce destin que se sont choisi les mystiques musulmans et dont ils ont trouvé la réalisation la plus radicale dans la pratique de l'interprétation exégétique et ésotérique de la lettre coranique, des paroles du Prophète et, par extrapolation, de tous les signes, scripturaux, numériques, iconiques etc.. .

Il faudrait aussi rappeler - cette digression ne sera pas inutile - que dans la pensée occidentale moderne, cette vision de l'homme est à rapprocher de celle que prône à sa manière Nietzsche, après qu'il ait - et ce fait ne peut que corroborer le parallèle que nous avons établi entre théologie chrétienne et soufisme -, accompli sa critique destructive de la morale chrétienne. Les similitudes entre la démarche du protagoniste de **LA TACHE BLANCHE** et la pensée nietzschéenne sont tellement frappantes qu'il ne serait pas exagéré d'évoquer à ce propos un travail d'émulation. La philologie et l'herméneutique assertives de ce personnage le désignent comme une incarnation concrète du concept de "***volonté de puissance***", que Nietzsche définit comme un travail de déchiffrement et d'identification, à travers lequel l'homme tend à soumettre le monde à son appréciation,[1] ce qui traduit donc un rapport de domination qui fait

---

[1] L'archéologie de cette caractéristique humaine est exposée dans **GENEALOGIE DE LA MORALE** dans les termes suivants : "*Le sentiment de la faute, de l'obligation personnelle a tiré son origine, nous l'avons vu, des plus anciennes et des plus primitives relations entre individus, les relations entre acheteur et vendeur, entre créancier et débiteur : ici la personne s'oppose pour la première fois à la personne,* ***se mesurant*** *de personne à personne [...] Fixer des prix, estimer des valeurs, imaginer des équivalents, échanger - tout cela a préoccupé à un tel point la pensée primitive de*

renouer l'homme avec son instinct et son énergie dionysiaque.

### 2.4.3. L'assertion paradoxale

La posture nietzschéenne du protagoniste est sans doute ce qui inspire à son discours commentatif cette joie polémique qui le pousse à rectifier, démentir, contredire, bref à évaluer autrement les significations attachées à ce site. Le titre même tend à connoter ce processus de la table rase, "**LA TACHE BLANCHE**" étant en soi une manière de métaphoriser le vide du sens qui appelle le comblement, l'advenue de la vérité effacée. Outre cette tache blanche, tout dans ce site tend à l'assimiler à un grimoire, y compris la vie animale :

> "***un troupeau de chèvres paraît minuscule comme défilé de fourmis ou encore lettres transcrites sur un parchemin par un scribe.***" (p. 113).

C'est sans doute cela qui va créer chez le protagoniste cette disposition à comprendre et à reproduire la sagesse hermétique de Salomon, ce prophète qui avait le pouvoir de communiquer avec l'occulte et avec le monde animal.

---

*l'homme qu'en un certain sens ce fut la pensée **même**. C'est ici encore que l'on pourrait soupçonner le premier germe de l'orgueil humain, son sentiment de supériorité sur tout autre animal [...] : l'homme se désigne comme l'être qui mesure des valeurs, qui apprécie et évalue, comme "l'animal estimateur par excellence"*." (pp. 122-123, Le Livre de Poche, 1990). Dans notre exploitation de la référence nietzschéenne, nous sommes redevable à l'ouvrage de Sarah Koffman, **NIETZSCHE ET LA METAPHORE** (1983) et à celui de Gilles Deleuze, **NIETZSCHE ET LA PHILOSOPHIE** (1988).

Comme la vérité est par essence ancienne et toujours renvoyée dans l'antériorité, elle ne pourra être révélée qu'au prix d'une exégèse anachronique, une sapience d'un autre temps. Les références répétées au ta'wîl d'Ibn 'Arabî indiquent chez le protagoniste une disposition au savoir hermétique qui le fait traquer le secret qui se cache derrière l'apparence des traces-signes. La perspective de la signification ésotérique place donc le discours philologique du protagoniste dans la position de la réfutation de la signification apparente des vestiges de Pétra, du moins telle qu'elle transparaît dans certains aspects du discours contemporain.

Incapable d'élucider le secret de la tache blanche, le protagoniste recourt naturellement à un mode de lecture - c'est lui-même d'ailleurs qui, renouant avec une topique de l'hermétisme, assimile le site à un livre - où la divination devient l'option herméneutique la plus adéquate :

> "***bannière qui surplombe le reste, flottant comme une signature qui détourne le paysage de son contenu.***" (p. 99).

Espace-grimoire, trace-hiéroglyphe d'une antériorité ambiguë, la tache blanche est ainsi l'objet où le procès d'inférence devient problématique. La redécouverte de sa vérité devra passer par la voie de l'hétérodoxie, celle qui contredira la référence biblique tout autant que celle coranique :

> "***Marque polémique des unitaires incapables de défier l'exploit païen, cette tache blanche, d'évidence apposée sur la montagne par référence active aux Ecritures, sera la cible de mon séjour, objet de quête***" (p. 99)

Il n'est pas superflu de noter que la divination ici, si elle est convocation du message divin, elle ne l'est que de manière délibérément sélective, proclamant

le primat de la vérité païenne sur celle du monothéisme. Ce qui fait l'originalité de la démarche meddébienne dans ce texte sera donc cette propension à l'assertion paradoxale qui cherche souvent à prendre la forme d'une énonciation apodictique. En tant que procédant d'une vision archaïsante de l'univers, cette exégèse qui va déployer les ressources les plus subtiles de la réminiscence et de l'imagination, en particulier cette loi de la similitude et de l'équivalence que nous avons précédemment évoquée, se présente donc comme l'auxiliaire épistémologique de la dynamique du troisième œil.

### 2.4.4. L'émulation et la répétition

Pour définir cette herméneutique qui découle de la similitude, nous évoquerons cette brève formule de Foucault[1] sur ce sujet :

"***Chercher le sens, c'est mettre au jour ce qui se ressemble.***"

(1992, p. 44)

Parmi les formes de la similitude que distingue Foucault, nous retiendrons, pour la pertinence de l'analyse, celles de l'émulation et de la répétition.

Que l'émulation soit inscrite comme intention initiale dans ce texte, cela n'a rien d'étonnant. Depuis **TOMBEAU**, nous avons suffisamment observé comment elle s'intègre techniquement au dispositif créateur pour le dynamiser. Dans **LA TACHE BLANCHE**, tout comme dans **TOMBEAU** d'ailleurs, l'émulation

---

[1] Il est évident que les recoupements avec l'analyse de Foucault dans **LES MOTS ET LES CHOSES** ont été d'un apport déterminant dans notre approche des textes de Meddeb.

n'est pas seulement un choix technique, puisqu'elle semble se présenter aussi comme une des composantes de cette vision qui cherche à définir le monde comme un enchaînement régi par la loi de la ressemblance.

C'est ainsi que dès le premier regard jeté sur la tache blanche, l'explication qui vient à l'esprit du protagoniste consiste à rapporter la construction de cette bâtisse à un projet esthétique dans lequel l'homme se serait posé comme l'émule de la nature :

> "***crête ajoutée par la main de l'homme, qui, cette fois, ne s'est pas contenté d'entrer en émulation avec la disposition de la roche, invitant à la taille, à la sculpture.***" (p. 99).

Le regard esthétique, dans son enquête diachronique, reste convaincu que les croisements et les rencontres civilisationnels entre les peuples sont avant tout régis par l'émulation et non par le rejet et la fermeture :

> "***L'arabité, dès l'époque antique, s'était frottée à l'hellénisme, elle s'en était déclarée l'émule, elle avait assimilé ses idiomes***" (p. 103).

Manifestement, cette remarque semble accréditer la civilisation arabe d'une capacité d'ouverture largement antérieure à la période médiévale, époque dans laquelle l'histoire a toujours situé la première entrée des Arabes dans la civilisation universelle. Cette assertion n'est pas gratuite, et le protagoniste en avancera les preuves à maintes occasions dans son exploration archéologique de Pétra.

#### 2.4.4.1. Philologie de la contiguïté

Affirmant le primat de la ressemblance, l'émulation trouve son extension

dans les différentes figures de la répétition, que la stratégie exégétique travaille à révéler en faisant valoir les arguments de la philologie et de l'assimilation. C'est ainsi que l'un des moments les plus forts de l'investigation archéologique réside dans l'assouvissement de la passion philologique du protagoniste. D'abord la philologie apparaît comme un préalable à l'exploration, en témoignent les nombreuses références livresques, citations et réminiscences, convoquées à chaque instant de la montée. L'érudition est de ce point de vue l'une des principales caractéristiques qui définissent l'explorateur.

Son bilinguisme lui rend la géographie du site tout à fait familière, puisqu'il lui permet de converser à volonté avec les bédouins, et de comprendre la signification des toponymes, ce qu'il n'hésite d'ailleurs pas à exhiber en usant de ce réflexe métalinguistique annonciateur de l'équivalence qu'est la traduction : "***le défilé étroit, le sîq***" (p. 100). Ce même réflexe se déclenche à l'occasion d'une référence coranique, où la traduction concerne cette fois-ci le titre d'une sourate : "*a-Zumar*, "***les groupes qui viennent par vague***"" (p. 115).

Mais c'est dans le recours à l'étymologie que la philologie finit par révéler un véritable engagement de l'être du protagoniste. Il convient peut-être de préciser ici que le type d'étymologie auquel nous assistons est en fait une sorte d'étymologie arbitraire, où la confirmation du sens ne tient nullement compte du critère de la pertinence scientifique. Ce qui compte par contre c'est que l'argumentation étymologique corrobore le système axiologique de l'exégète. C'est dans ce sens là que nous pouvons considérer l'exégèse philologique comme un engagement de l'être, au lieu qu'elle soit un simple déploiement de connaissances linguistiques.

Mue par la quête du sens premier, l'étymologie, d'explicative, devient

interprétative. Prenons l'exemple du mot "***nefesh***" :

> "***Est-ce un hasard si ma respiration entre en résonance avec les*** *nefesh,* ***mot sémitique qui désigne les stèles en nabatéen et qui signifie en arabe l'âme, le souffle, l'individu, le moi, le principe vital, le sang, l'essence de la chose, le mauvais œil, la grandeur, le haut rang, la dignité ? Cette polysémie profuse n'honore-t-elle pas la vocation et le principe de la stèle?***" (p. 101).

Une précision s'impose d'abord, c'est que d'un point de vue épistémologique, le déploiement lexicographique relève ici d'un coup de force : toute la "polysémie" citée par le protagoniste concerne le mot arabe dont le radical est "***nafs***", et non "***nafsh***". Ainsi, de "nefesh" à "nafs", le passage se fait sous forme de saut, en conformité avec le principe de similitude qui régit la vision du protagoniste . Le rapport entre "nefesh" et "nafs" n'est pas sémantique, mais de proximité formelle, le passage d'un mot à un autre impliquant la paronymie et non la synonymie chez l'auteur, et l'on ne peut s'empêcher de faire le rapport avec les jeux paronomastiques que nous avons eu l'occasion de signaler à propos de **TALISMANO.**

Or cette exégèse qui, s'autorisant d'un usage tout à fait personnel de l'étymologie, part de la forme, phonique ou graphique, d'un vocable pour asseoir une signification secrète est celle-là même que pratiquent les soufis, dont Ibn 'Arabî en particulier, comme nous l'avons précédemment constaté dans notre analyse de **TOMBEAU**. En recourant à ce procédé caractéristique du ta'wîl, l'écriture de **LA TACHE BLANCHE** ne fait que continuer le programme d'émulation avec Ibn 'Arabî.

Par ailleurs, l'intérêt que le protagoniste témoigne pour la chose écrite, qui

est d'abord objet de regard avant d'être objet de méditation et de glose, n'est pas sans rappeler les penchants scriptophiles que nous avons déjà eu l'occasion de décrire dans **TALISMANO** et **PHANTASIA**. C'est donc un trait itératif de l'écriture de Meddeb, dont il convient de souligner le lien conjoncturel avec la promenade et le voyage. Dans "**Visions de Marseille**", l'une des choses qui ont immédiatement attiré le regard du narrateur-promeneur a été l'enseigne, support tout indiqué pour offrir à la vue la diversité des idiomes qui confirme la vocation cosmopolite et méditerranéenne de la ville de Marseille : après "***Khémis frères***", enseigne écrite en caractères latins, mais contenant un nom arabe, celui du propriétaire juif, la vocation hétérogène de l'espace sera évoquée par :

> "***le polyglotte panonceau [qui] en serait l'emblème n'était-ce l'ambivalente boutique qu'il annonce [où] l'on vous propose à l'achat et à la vente des timbres-poste, stamps, Briefmarken, francobolli, sellos [...]*, známqy, , [...]***" (NB. Les astérisques concernent des mots en caractères cyrilliques et hébraïques.).

Bien après **LA TACHE BLANCHE**, le spectacle de l'écriture continue d'être l'élément où se cristallisent les traits qui caractérisent l'espace visité. Tel est le cas, dans un Tunis nostalgique évoqué par les photographies de Ré Soupault, de

> "***la réclame du "café Bondin", célèbre torréfacteur qui possédait la meilleure brûlerie du Tunis colonial. La première syllabe du nom devait réconforter les amateurs autochtones du breuvage ayant conservé dans leur dialecte un mot arabe séculaire,*** *bun,* ***qui veut dire à l'origine baies de caféier et qui, par métonymie, signifie en parler tunisois la mouture fine propre à préparer le café turc*** (***dit ici***

***café arabe*).**"

("**La double mémoire**", p. 22).

Le graphe n'intéresse le regard qu'autant qu'il induit la diversité sémantique par sa simple forme phonique : dans le nom propre français, circule le mot arabe, lequel finit par renvoyer à un référent turc. A la différence de l'étymologie telle qu'elle est pratiquée dans **LA TACHE BLANCHE**, nous notons ici cet affinement de l'argumentation philologique qui, en recourant à un terme spécialisé ("métonymie"), tend à montrer que l'écrivain est un fin connaisseur du fonctionnement technique du phénomène linguistique de la dérivation.[1] C'est que dans **LA TACHE BLANCHE**, le recours à l'étymologie n'a pas pour objet de démontrer la vérité, mais de créer des vérités concurrentes. Sa fonction est donc beaucoup plus rhétorique qu'épistémologique. L'invocation de la métonymie pour corroborer son étymologie tunisoise de "Bondin" a été précédée par la défense et illustration du procédé de la métaphore dans le cas de Pétra, ce qui représente le témoignage négatif contre une pratique de la langue arabe caractérisée par la volonté de refoulement et d'occultation d'un certain registre lexical. L'exploration archéologique implique forcément une prise en compte de cette composante lexicale qu'est le toponyme, ce qui se traduira logiquement par un penchant à la déconstruction, puisque, passant outre les convenances linguistiques, il préférera nommer le chat un chat :

"***Zibb Firaoun, pile solitaire que la carte bilingue ne signale que par***

---

[1] Todorov considère en effet que "*l'étymologie, sur le plan sémantique, ne connaît pas de rapports autres que tropiques*", et la métonymie est justement l'un des procédés qui peut expliquer la dérivation lexicale. (cf. **THEORIES DU SYMBOLE** pp. 267-268).

***son vocable commun dans la transcription latine ; la lettre arabe annule en effet la métaphore de l'érection pour retrouver la réalité de l'objet : pilier*** (*amûd*) ***remplace phallus*** (*zibb*)***. C'est comme si le sexe ne pouvait être dit que par la voix, éphémère ; comme si sa publication n'était tolérée que dans le voile de la lettre étrangère ! Voilà jusqu'en quels détails se manifeste la pudibonderie des Arabes actuels !***" (p. 112).

Joignant la réflexion à la pratique, le narrateur se fait un malin plaisir de mettre en évidence l'image du phallus lorsque, de l'âne qu'il va apercevoir au moment de la halte devant le Deir, il ne retient que "***le sexe tuyau qui pend***" (p. 111). D'ailleurs, juste après la mention du monument commémorant le phallus de Pharaon - l'expression "zibb Firaoun" figure sans guillemets, signe d'une adoption immédiate - nous assistons à une sorte de renchérissement qui consiste dans le recours à une autre métaphore tout aussi crue, mais qui relève cette fois-ci du registre scatologique :

"***D'un ensemble de tombes se détache le monument au serpent, boa s'enroulant sur lui-même au-dessus d'un haut podium, gigantesque étron qui veille sur les morts.***" (p. 112).

Mais le chant favori de la philologie sera d'abord le nom propre, car c'est là que la quête du sens va se confondre avec la quête de l'identité intime. L'étymologie devient ainsi l'occasion d'un jeu narcissique où le "je" retrouve son reflet le plus ancien et le plus archaïque. L'étymologie est sollicitée à deux reprises comme auxiliaire de cette dioptrique et, détail significatif, son support est à chaque fois le même, à savoir l'inscription mortuaire, que le protagoniste reçoit comme le discours de la mort, car la stèle demeure avant tout le signe

intelligible d'une énonciation révolue.

Renouant avec cette passion que le protagoniste de **PHANTASIA** avait pour la promenade dans les cimetières (voir notamment le chapitre 7), l'explorateur de Pétra va pousser encore plus loin la relation avec l'espace de la mort. Ainsi, si dans **PHANTASIA** le promeneur se contentait de lire ou, à défaut, quand l'écriture est inaccessible, de contempler la beauté des graphes inscrits sur les stèles, l'explorateur ici, et passant outre son ignorance de la langue concernée, si ce n'est la référence livresque qu'il signale de manière fortuite, se pose audacieusement comme un déchiffreur. La première occasion de cette étymologie assertive lui est offerte par une inscription funéraire dont il va s'efforcer, en faisant appel encore une fois aux mêmes arguments philologiques, à savoir la dérivation par métonymie et la ressemblance phonétique, de dégager la signification intime :

> ""*Maqbara choisie par Abdmank fils d'Akayus*"***. La résonance arabe des mots accélère mon identification.*** *Maqbara,* ***qui signifie ici sépulture, veut dire en arabe cimetière. Et dans*** *Abd,* ***serviteur, je reconnais le schème sur lequel est construit mon propre nom. La formation de mon anthroponyme, obéissant au théocentrisme islamique, à la soumission de la personne au nom divin, je l'hérite de l'ère païenne.***" (p. 103).

Dans cet espace de la proximité, le passage de *maqbara* à cimetière se fait par simple contiguïté sémantique ; quant à la particule anthroponymique *abd*, elle est vite récupérée par l'obsession onomastique pour relativiser la charge islamique du prénom de l'auteur que, en émule d'Ibn 'Arabî, il n'a jamais cessé de soumettre à l'épreuve philologique. La similitude phonique lui permet de faire l'économie de l'argument sémantique et lui donne enfin l'occasion de ce paradoxe

qui lui fait redécouvrir son ascendance islamique dans la continuité, et non la rupture, avec l'antériorité païenne.

Arrivé à Qattâr el Deir, l'observation des inscriptions pariétales de la grotte l'incitent à revenir à la charge pour qu'une deuxième fois il tente de sonder sa généalogie à travers son patronyme. Pour la deuxième fois, le miroir graphique lui révèle son image la plus ancienne :

> ""*Ceci est la massaba / stèle de Basra qu'a fait wahballâhi.*" ***Cette citation serait pédante ou vaine si elle ne révélait pas une relation entre le nom de l'orant nabatéen et mon propre nom arabe. Je recueille cette ressemblance dans l'ignorance des langues. Malgré ma méconnaissance de l'araméen, je reçois*** *Wahballâhi* ***dans une résonance arabe qui veut dire*** "***don de Dieu***", ***et dont le premier segment*** (*Wahba*) ***me fut donné en petit nom quand j'étais enfant : c'est un diminutif forgé à partir de mon prénom qui signifie le serf, le serviteur, le suppôt, le sujet du Donateur, un des noms de Dieu. Les deux noms ont le don divin en partage. Après l'analogie morphologique du nom reconnue dans l'inscription bilingue, après la présente identité de sens, s'établit la généalogie nabatéenne d'un nom arabe toujours porté par des vivants.***" (p. 110)

Dans ces deux stations philologiques, le terme qui chez l'auteur désigne ce qui à notre avis semble fonctionner comme une dioptrique est "***résonance***", mot qui convient parfaitement à l'expression de l'analogie des formes phoniques. Objet de soupçon depuis **TALISMANO,**[1] l'arbre généalogique n'a jamais été aussi

---

[1] Le narrateur de **TALISMANO** évoque, dès ses premiers pas dans les rues de la médina de Tunis, la "*[m]aison mystérieuse d'un oncle boiteux [...] où brille, ô ténèbres,*

malmené qu'en ces moments. Si le principe de l'arbre généalogique est la pureté qui distingue et sépare en faisant valoir l'ascendance chérifienne qui remonte jusqu'au Prophète, le principe de la philologie est par contre de mettre en évidence ce qui se ressemble, ce qui infère l'harmonie dans le babélisme, mais aussi ce qui autorise à déplacer le point de l'origine toujours plus loin, aussi bien dans le temps que dans l'espace.

Le questionnement de la trace écrite est d'autant plus exacerbé qu'il bute sur l'énigme de l'énoncé hétérolingue. Posée comme objet de questionnement et d'interprétation, la langue est ainsi arrachée à son socle dogmatique et tautologique pour s'ouvrir à la polyphonie. La condition babélique est autant négation que promesse de l'avènement du sens, que continue de porter la foi philologique qui, chez Meddeb, et pour paraphraser la formule de Foucault, persiste à instaurer un cosmos où les choses n'ont pas besoin d'être en contact pour se ressembler.[1]

---

*ô prestigieuse armoire, l'arbre généalogique qui assure l'ascendance bédouine, l'origine chérifienne, sahrawîe, Saqiat al-Hamra, pérégrination des ancêtres. L'agréable sensation qui te lie à jamais racines te coagulant sédentaire faussaire car le désir te projette vers de tels aïeux nomades, vers le mythe.*" (p. 17).

[1] Rappelons cette définition de l'émulation qui correspond largement à l'imaginaire poétique et métalinguistique de Meddeb : "*Il y a dans l'émulation quelque chose du reflet et du miroir : par elle les choses dispersées à travers le monde se donnent réponse [...]. Par ce rapport d'émulation, les choses peuvent s'imiter d'un bout à l'autre de l'univers sans enchaînement ni proximité : par sa duplication en miroir, le monde abolit la distance qui lui est propre ; il triomphe par là du lieu qui est donné à chaque chose.*" (Foucault, 1992, pp. 34-35).

### 2.4.4.2. Esthétique de la proximité et de la synthèse

A suivre le texte, Pétra serait ainsi l'espace où se réalise de la manière la plus féconde le principe de la répétition et de la contiguïté. Pour qui sait voir et interpréter, les pierres se chargent d'une éloquence irréfutable. Le relief même, avec ses couleurs et ses formes, semble marqué par une virtuelle esthétique qui convie à la rêverie iconophile. Le protagoniste le souligne dès les premières lignes :

> "***ébauche naturelle de formes que l'esprit voudrait assimiler à des profils anthropomorphes***" (p. 99).

La glose va alors progresser au rythme des rapprochements qu'indiquent, outre l'usage de la métaphore :

> "***à la rencontre des premières tombes, petites tours isolées, taillées à même le roc***" (p. 100),

le recours à ces formules emblématiques que sont le verbe "assimiler" :

> "***Mon œil de maghrébin assimile cette cime immaculée à quelque célébration maraboutique***" (p. 99),

le terme de comparaison "comme" :

> "***L'étroitesse oppresse mon corps. C'est comme si j'étais entre les deux pierres de la meule***" (p. 101),

ou encore l'identification par rapprochement :

> "***Reconnaîtrais-je une des déesses honnies en ce volume géométrique qui déborde à peine l'aniconisme en suggérant les traits***

***d'un visage à travers deux carrés séparés d'une barre ?***" (p. 104),

et par association :

"***des profils qui évoquent les ksours du Yémen ou de l'Atlas***" (p. 105).

Certaines ressemblances suggérées par le paysage ne sont que le pendant topologique d'une ressemblance intime dont la scène se joue dans l'imaginaire. C'est ainsi que l'assimilation entre "***cet espace aérien et de montagne à un fond sous-marin dont l'eau se serait évaporée***" (p. 100) va perdre son caractère insolite et arbitraire lorsque le narrateur évoquera, et de manière d'ailleurs répétitive, l'épisode de l'exode pour s'identifier à Pharaon :

"***Lorsque je me retrouverai dans l'endroit le plus étroit du boyau, je me projetterai dans l'image de Pharaon à l'instant où la mer se referma sur lui pendant qu'il pourchassait Moïse et son peuple hâtant le pas sur une voie terrestre par miracle ouverte en pleine mer.***" (p. 100).

En fait, l'évocation de Pharaon n'est qu'accessoire, et même si le narrateur se voit dans ce personnage, ce n'est pas en lui que se réalise la ressemblance. A la limite, on peut dire que son importance n'est qu'anecdotique, car historiquement associé à ce tandem obsédant constitué par celui dont le langage est défaillant, et celui dont le langage est surperformant : Moïse et Aaron. Mais ce personnage participe aussi par contiguïté au réseau d'associations qui traverse l'écriture, puisqu'on peut voir en lui l'image archétypale de la confrontation avec le déluge, préfiguration de cette scène tragique de la crue diluvienne qui a surpris le groupe de touristes français au milieu du sîq.

La forme particulière de ce sîq semble d'ailleurs propice à l'imaginaire

analogique. A deux reprises apparaît la ressemblance. D'abord dans le sens vertical lorsque, en déclenchant la réminiscence livresque, le narrateur va s'identifier à Niffarî, l'ouverture de l'espace après la traversée du sîq étant comme une transposition spatiale de la fameuse parabole du chas de l'aiguille, que va renforcer la citation relative à l'épanouissement de la vision.[1]

Ensuite, c'est dans le sens horizontal que va se situer la proximité, lorsque l'exiguïté du sîq suscitera un rapprochement avec certaines "***impasses de Fès***" (p. 115). Si la mobilité de l'image dans le temps, que nous qualifions de verticale, est le principe de fonctionnement de la réminiscence, sa mobilité dans l'espace, toute horizontale, se fonde sur le principe de l'association. Dans le texte, ces deux modes de fonctionnement de la mobilité sont souvent simultanés. L'objet vu à Pétra est ainsi répétition et jonction, puisqu'il déclenche la similitude avec un autre objet d'une autre époque et d'un autre espace. La jeune bergère est décrite selon ce principe :

> "***très brune, racée, elle est sœur des nubiles que l'artiste bohémien avait photographiées nues dans les oasis tunisiennes, à l'orée du siècle***[2]" (p. 108).

---

[1] Après **TALISMANO, PHANTASIA** et **TOMBEAU**, cette référence qui manifestement fascine Meddeb revient ici de manière encore plus claire : "*Quelles sont ces formes [...] qui palpitent au-delà de la fente à laquelle aboutit le sîq ? [...]. Est-ce l'expansion qui ouvre au soufi l'ampleur et la splendeur après sa résidence dans un chas d'aiguille ?* "***Quand la vision s'épanouit, le mot s'étrécit***"*, dit Niffarî...*" (p. 104).

[2] Il s'agit en fait d'un duo de photographes bohémiens, Lehnert et Landrock. Philippe Cardinal leur a consacré un ouvrage, **LEHNERT ET LANDROCK**, (1985, Institut d'Orient Editeur). Ces précisions nous ont été fournies par Meddeb lui-même.

La principale caractéristique de l'architecture nabatéenne est d'être l'émule de styles aussi divers que lointains :

> "***La montagne transfigurée se plaît à ressembler à des fragments de villes antiques, renaissantes ou baroques.***" (p. 105).

La rêverie associative se présente ici comme une figure de synthèse. Après les similitudes avec le Yémen et le Maroc, le protagoniste se saisit de l'occasion pour affirmer l'ascendance nabatéenne du baroque italien. La minutieuse énumération des éléments esthétiques du Khazneh conduit le narrateur à cette double conclusion, typique de la dynamique du troisième œil :

> "***Par cette œuvre antique cachée dans la montagne entre les déserts, je ravis à la Rome catholique l'invention du baroque. J'ôte, dans la foulée, aux Arabes de l'islam l'idée qu'ils sont les premiers à constituer la*** "*Nation du milieu*"***, comme le leur révèle le Coran.***" (p. 105).

Cette deuxième conclusion s'inscrit dans la perspective de la réfutation qui d'entrée de jeu place le texte dans un rapport polémique avec le monothéisme qui, pour une large part, structure la signification de Pétra. Le trait de l'élection qui accrédite les musulmans de cette qualité est ici, tout comme la particule "abd" du patronyme, arraché à sa généalogie coranique qui, dans ce cas, n'aurait fait que répéter autrement un fait de culture qu'incarnaient les Arabes de l'antiquité. Au critère de l'élection se substitue celui de la synthèse et de la ressemblance, de sorte que les Arabes ne sont plus ceux que Dieu préfère aux autres nations, mais ceux en qui se retrouvent les traits de tant d'autres nations.

Il y a chez Meddeb un motif qui exprime merveilleusement cette ubiquité, celui du personnage magique du djinn. Car le monde qui correspond à cette

sensibilité du troisième œil n'exclut ni le féerique ni le sacré. En contemplant le Khazneh, l'explorateur-exégète est instantanément "***transporté par le djinn dans la Rome baroque***" (p. 104). Le personnage du djinn est l'accompagnateur fidèle du Meddeb voyageur ; il est l'incarnation, sur le mode merveilleux, de l'obsession herméneutique articulée à l'invisible et à la signification hermétique. Il n'est pas sans intérêt de reconstituer l'itinéraire de ce personnage dans les différents textes de l'auteur.

Tout d'abord il apparaît, de manière un peu indécise, à la fin de "**Moussem / fragment**" :

> "***un nain [...] très laid, poilu, cagneux, sourire maléfique [...] la robe ouverte, laissant apparaître un phallus exorbitant, djinn ou quoi...***"

Cette forme d'apparition dans laquelle la présence du djinn n'est pas tout à fait certaine est à relier à la panne herméneutique qui caractérise ce texte.

Par contre, dans "**Visions de Marseille**" la présence du djinn est une virtualité qui semble structurer la marche du protagoniste dans la ville et stimuler en lui la dynamique de l'assimilation :

> "***les mêmes bruits s'assimilent à la turbulence des djinns qui dansent, présence feutrée et discontinue, rumeur de bacchanale, là-bas, dans le monde invisible, entrevu au détour qui mène au quai des Belges***" (p. 11).

La forme syntaxique qui sied le mieux à l'expression de la contiguïté au niveau du discours est évidemment l'énumération. Comme devant le Khazneh, le regard du protagoniste de "**Visions de Marseille**" perçoit simultanément la multiplicité des choses :

> "***dans la rue, le corps resplendit et dit oui, en cet acquiescement la***

***reconnaissance est perturbée, dès que le type s'estompe, la contiguïté s'énonce, dans le grain de l'esprit, qui sont-elles en leur splendeur, Kabyles ou Andalouses, Berbères ou Napolitaines, Juives ou Catalanes, Perses, Grecques, Corses, Arméniennes, Chrétiennes, Musulmanes, Arabes ou Provençales, l'identité se trouble***" (p. 12).

Mais c'est dans **PHANTASIA** que ce personnage emblématique de la simultanéité magique apparaît avec le plus de force, puisqu'il domine une bonne partie du chapitre 4 (cf. pp. 74 à 78). Par sa "physionomie", il préfigure celui de "**Visions de Marseille**", puisque comme lui il a l'apparence d'un "***nabot***" (p. 76) et d'un satyre doté d'un "***sexe [...] éléphantesque***" qu'il se plaît à exhiber (p. 75). Comme dans les rues de Marseille, comme aussi devant le Khazneh, à l'apparition du djinn succède la vision de multiplicité. Arrivé devant Beaubourg, et comme s'il s'était retrouvé face à une Babel réincarnée mais joyeuse, le promeneur n'a pu s'empêcher de mettre en action la machine énumérative :

"***J'entends une mandoline kabyle, un ney afghan, des percussions africaines, une guitare électrique. Je vois des briseurs de chaîne, des cracheurs de feu, des clowns fragiles...***" (p. 79).

L'association entre le djinn et les facultés perceptives du troisième œil est clairement énoncée dans "**Métropole bis et mort**" (1993, p. 5), texte poétique où s'exprime une expérience impossible de la mobilité et de l'ubiquité, ces deux adjuvants étant obstinément indisponibles et réticents à la sollicitation :

"***la métropole que je ne parviens plus à voir sauf si j'allume mon troisième œil, celui qui ouvre une fenêtre dans mon front et qui me met en contact direct avec le cerveau, mais tel œil refuse de s'allumer, il est en panne, il ne répond plus, comme le djinn il est***

***déconnecté, je suis livré à mes seuls moyens humains.***"

Dans **LA TACHE BLANCHE**, la référence à l'épisode coranique de Salomon et de la reine de Saba offre la matière idéale à la mythification du critère de la ressemblance. C'est à partir de l'histoire du trône de la reine de Saba, que le djinn de Salomon transporte du Yémen à la cour de ce dernier en moins d'un clin d'œil, que le protagoniste parle de son transport instantané du Khazneh à Rome. L'histoire de Salomon et de Balqîs illustre merveilleusement cette dialectique de l'apparent et du caché, qui devient celle du sens faux, illusoire, et du sens vrai. Après avoir été rendu méconnaissable par Salomon, le trône de Balqîs est devenu étranger à cette dernière, qui n'a réussi à voir en lui qu'un semblant, une imitation qui lui rappelle celui qui était le sien.

De la même manière, elle va se tromper sur la nature du parterre, en confondant le cristal et l'eau, elle qui pourtant vient d'un pays dont l'emblème est l'eau (c'est à elle qu'on attribue la construction du légendaire barrage de Ma'reb). Balqîs aurait donc été, à sa manière, l'un des personnages qui a eu à vivre, mais sur le mode du naïf et de l'illusoire, la scène où se joue ce principe de l'équivalence. Elle, qui n'a pas la sagesse hermétique de Salomon, va voir dans le familier l'objet étrange, et assimiler illusoirement l'objet étranger au familier. Telles sont les deux attitudes fallacieuses qui désignent le monde comme étant irréductible à la perception humaine.

Cependant, en regardant les vestiges de Pétra, Meddeb les assimile instantanément, et en connaissance de cause, à la réserve d'images qui constitue le préalable de son système cognitif. Sa réaction à la vue de la façade du Khazneh se présente comme la répétition inversée du mode de perception de Balqîs :

"***Cette haute façade sculptée à même la montagne éveille des***

***proximités qui en rendent l'appartenance indécidable [...]. [J]'ignore si je suis face à un trompe l'œil ou à un édifice réel.***" (p. 104).

Le caractère hiératique de cette réaction ne fait aucun doute, et il ne serait pas exagéré de le considérer comme relevant d'une démarche globale qui structure a priori l'ensemble du texte.

### 2.4.4.3. Hiératisme

Ainsi, la trame même de l'exploration du site (montées, arrêts, accidents etc..) est placée sous le signe de la répétition rituelle. Comme sur une scène de théâtre, le discours et les gestes sont tracés d'avance. La condition que tend à revendiquer Meddeb quand il est en situation de voyage est celle du pèlerin. Dans "**Moussem / fragment**", l'objet emblématique qu'est le bâton désigne le protagoniste comme un pèlerin aux allures hiératiques voué au culte des saints :

"***Qui es-tu ? [...] avec ton abondante chevelure, ton bâton à l'appui du corps, cueilli tordu là-haut dans le domaine du saint, au sud...***" (p. 2).

Dans leur éprouvante ascension, c'est leur foi de "***pèlerins sans croyance***" (p. 110) qui pousse le protagoniste et Aya à refuser la possibilité qui leur est offerte d'effectuer le voyage à cheval. La raison invoquée est énoncée comme une sorte d'obligation sacrée :

"***Plions-nous aux conditions des pèlerins antiques, la marche appartient au rite***" (p. 112).

Définie ainsi, l'exploration de Pétra se présente comme la cérémonie à travers laquelle les deux personnages jouent à être contemporains d'un état antérieur à

jamais révolu. Décalé par rapport à son être présent dont il supporte mal d'être le contemporain - il évoque explicitement sa "***critique destructrice d'un actuel peu flatteur***" (p. 103) -, le protagoniste voit dans l'attitude hiératique la possibilité de la jonction imaginaire avec l'antériorité.

Arrivée devant le Haut-Lieu, et dans un désir de trouver intelligibilité à la disposition architecturale du lieu, Aya émet l'hypothèse selon laquelle l'endroit aurait servi à l'accomplissement du rite du sacrifice humain. Enthousiasmée par son hypothèse, et conformément à cette rhétorique hiératique du corps dont elle est d'ailleurs l'initiatrice, elle "***simule une immersion rituelle dans la cuve destinée à recueillir le sang de la victime.***" (p. 108). A défaut d'être appréhendée, l'antériorité est donc actualisée sur le mode de la répétition rituelle.

C'est dans ce sens là que la montée vers l'énigmatique tache blanche devient ascension et élévation, en référence au Mi'râj du Prophète Mohammad et à **LA DIVINE COMEDIE** de Dante. Les deux références sont d'ailleurs évoquées simultanément, suivant le principe de la contiguïté, comme pour suggérer la profonde parenté qui existe entre elles[1] :

> " ***comme si nous suivions la topographie du Mi'râj : monté sur sa jument ailée, orienté par l'ange Gabriel, le prophète, voyageant de nuit, eut la vision de l'enfer en un arrêt dans les cieux [...] Mais la ténèbre est aussi la condition de l'enfer. Nous quittons l'enfer du feu pour l'enfer de l'ombre, ventre glauque, putride, eau suintant sur les***

---

[1] Sur la question de l'ascendance islamique présumée du thème de l'ascension et du voyage au Paradis et en Enfer, tel qu'il apparaît dans **LA DIVINE COMEDIE**, Meddeb s'est déjà exprimé, et bien avant la parution de **PHANTASIA** et de **TOMBEAU**, dans son article "**Le palimpseste du bilingue**" (1984).

***parois...***" (p. 110).

La progression dans Qattâr el Deir, "***crevasse sombre, souterrains en plein ciel***" (p. 110), est ainsi vécue comme une mémorisation, les éléments topographiques entraînant immédiatement, dans leur ambivalence, une assimilation avec la topographie du Mi'râj et celle de l'enfer dantesque. A ces deux références s'ajoute celle biblique de l'échelle de Jacob, ce que suggère l'usage répété des mots "**échelle**" (pp. 99, 100) et "**degrés**" (pp. 99, 107, 109 (x2), 113).

Non seulement la montée, mais les gestes aussi sont calqués sur le scénario du Mi'râj. La scène de désaltération pendant laquelle le protagoniste déguste avec un plaisir mystique le thé qui lui a été offert par la famille bédouine dont il était l'invité (p. 115), prend la forme d'un rituel initiatique qui n'est pas sans rappeler la fameuse scène du Mi'râj où le Prophète, sur les trois breuvages qui lui ont été proposés, l'eau, le vin et le lait, choisit ce dernier, breuvage mystique par excellence, symbole de la connaissance intime et innée (fitra).

Mais la mythification de l'escalade ne puise pas seulement dans le corpus sacré, elle est aussi ouverte sur la réminiscence littéraire. Il est difficile de ne pas voir dans l'assimilation de l'escalade de la montagne à une lutte contre "***le dragon cosmique barrant la route du ciel***" (p. 112) un jeu de miroir avec le Nerval du **VOYAGE EN ORIENT** qui, dans une inspiration typiquement païenne, s'écrie, au spectacle des montagnes de Grèce :

> "***ce sont les os puissants de cette vieille mère*** (***la notre à tous***) ***que nous foulons d'un pied débile.***"
>
> ( I, p. 137).

A moins que ce ne soit une sorte d'auto-citation qui réactualise une image semblable qui apparaît dans "**Visions de Marseille**" et dans laquelle le protagoniste décrit sa promenade dans les hauteurs de la région de Marseille comme une actualisation imaginaire d'une rencontre avec le monstre qui cette fois-ci n'est pas le dragon mais un dinosaure :

> "***la terre bouge, la Corniche est un bateau qui tangue, j'ai le mal de mer, au regard du cap gris, la tête dans l'eau, le dos hérissé de tranchants, le dinosaure remue sa queue pachyderme que de blanches échardes piquent...***" (p. 13),

laquelle d'ailleurs n'est qu'une variante de cette métaphore de **PHANTASIA** :

> "***La rue Saint-Martin est un serpent qui mue***" (p. 79).

La mythification de la promenade qui transforme le promeneur en acteur imaginaire d'une fiction ancienne centrée sur le monstre animal est un motif récurent chez Meddeb. Nous avons déjà eu l'occasion de constater cela à propos des promenades parisiennes dans **TOMBEAU** et **PHANTASIA**. Le même procédé qui dans **PHANTASIA** assimile simultanément l'itinéraire souterrain du métro à une descente aux enfers et à l'expérience dédalesque :

> "***A la barrière de l'enfer, le métro s'arrête [...] J'ai peur de perdre le fil. Le minotaure mugît dans le labyrinthe***" (p. 106),

apparaît aussi dans "**Visions de Marseille**" pour faire de la marche une "***poursuite du fil qui [...] remettra [le promeneur] à la ville.***" (p. 13).

### 2.5. La guerre du Golfe et la langue arabe

Pour saisir la portée théorique de la transposition du concept de troisième

œil au champ linguistique, il est important de préciser le contexte historique dans lequel ce texte a vu le jour et mûri. La précision vient dans le texte, presque incidemment, en marge d'une remarque sur la crise qui a frappé de plein fouet le tourisme dans la région, remarque qui n'est pas aussi innocente qu'elle le paraît :

> "***Six mois après la guerre du Golfe et la destruction de l'Irak***" (p. 102).

### 2.5.1. De l'élection à la ressemblance

En automne 1992, paraît le numéro 4/5 de la revue **CAHIERS INTERSIGNES**, entièrement consacré à la guerre du Golfe, et portant justement ce titre terriblement elliptique : **LA DESTRUCTION**. Y figure un article de Meddeb portant ce titre non moins terrible, "**La disparition**", dans lequel l'auteur va aborder l'alternative échue aux Arabes de survivre ou de disparaître, mais à travers une méditation philologique qui va prendre à bras le corps l'édifice sacré de la langue arabe.

Comme celui de leur langue, le sort des Arabes se joue entre le principe de l'élection et celui de la ressemblance et de l'ouverture. De part le fait qu'elle a été obstinément maintenue dans un état quasi immuable, et s'autorisant de l'argument selon lequel l'arabe, en tant que langue du Coran, est la langue de Dieu et, pourquoi pas, celle d'Adam, les Arabes se sont alors toujours considérés vivant dans l'intimité du sens ancien, de la vérité première et éternelle, et donc au-dessus des contingences de l'histoire. Le dogmatisme de cette position devrait être relativisé à partir d'une vision plus objective et moins essentialiste de la langue arabe.

Il y a cette caractéristique inhérente à l'arabe qui, selon Meddeb, aurait fonctionné comme facteur d'inhibition de toute évolution dont la source est exogène, et qui consiste dans le fait que les mots ne s'obtiennent que par l'altération vocalique d'un radical trilitère. Cette particularité a finit par nourrir la conviction qui veut que l'arabe soit une langue imperméable à toute forme de contact et dont l'évolution ne serait due qu'à la prolixité toute endogène de son système vocalique, puisqu'il suffit de modifier une ou deux voyelles pour que le mot prenne un sens différent.

Cette version arabe du purisme a fini par figer son évolution et à le maintenir dans un état a-historique qui devrait par conséquent l'assimiler à une langue morte. Pourtant, il suffit de remonter aux sources savantes de cette langue pour que cette fiction de la langue immuable perde toute sa pertinence. Meddeb cite à ce propos le célèbre grammairien Sibawayh, éminent représentant de l'école de Koufa, qui défendait une grammaire non normative et qui considérait que toute exception avait forcément valeur de norme. Cette conception de la langue, non prescriptive et attentive à la richesse que la diversité des états de la langue peut apporter au système, se situe à contre-courant de la rigueur normative de cette autre grammaire fondée sur le purisme qui s'était développée dans les cercles de Basra.[1]

Dans la mesure où toute la scolastique islamique était sous-tendue par le débat autour du Coran et du statut métaphysique de la langue arabe, la science de

---

[1] Nous renvoyons à la section 5 du chapitre IV de l'ouvrage de H. Corbin, **HISTOIRE DE LA PHILOSOPHIE ISLAMIQUE** (pp. 201 à 207) qui contient une intéressante mise au point sur le développement, autour des deux villes de Koufa et de Basra, de ce qu'il a été convenu d'appeler "philosophie du langage".

la parole, du discours ('ilm al-kalâm), ne pouvait être que la forme la plus achevée de la théologie. Donnée à jamais, pour l'éternité, cette langue a alors été considérée comme auto-suffisante, assertion que l'histoire n'a pourtant cessé de contredire. Obéissant à la dynamique naturelle des langues, l'arabe n'a pas échappé lui aussi à la loi universelle de l'emprunt et de l'influence. Dans son article, l'auteur signale comme preuve de l'évolution et du métissage de l'arabe l'ouvrage déjà ancien (XVII$^{ème}$ siècle) d'Ibn Kamal Pacha, **DE L'ARABISATION DU MOT ETRANGER**.

Resituer l'arabe dans la trajectoire historique est au fond ce qui motive le projet philologique de Meddeb. Le meilleur moyen de récuser le principe de l'élection sera de soumettre cette langue à la discipline du troisième œil, donc à la loi de la continuité et de la similarité qui finira par révéler sa proximité avec les autres langues. Il est important de préciser que cette méditation sur la langue arabe ne procède pas d'un discours de circonstance. Il est un fait que la guerre du Golfe en a révélé le caractère d'urgence, et c'est ce que prouve l'article sus-mentionné et le texte sur Pétra. Mais cela ne doit pas faire oublier qu'il s'agit en réalité d'une problématique qui n'a cessé de hanter l'écriture de Meddeb depuis **TALISMANO** et surtout **PHANTASIA**, où déjà se trouve consigné l'essentiel des audaces théoriques relatives à cette question.

L'essentiel du chapitre 3 de **PHANTASIA** est consacré à cette problématique. Jetant un regard laïque et distancié sur le Coran, il réussi à mieux percevoir sa filiation biblique, cette proximité qu'il atteste mais que les théologiens judéo-chrétiens lui dénient, faisant de lui le texte de l'étrangeté radicale. Le rapport entre ce texte arabe primordial et la Bible est, par bien des

aspects, de l'ordre de la "réminiscence" :

"***Le Coran se situe** à côté **de la Bible. Il est** comme **la Bible. Il répète un discours ressemblant dans une autre langue.***" (p. 60).

Les deux expressions dont se sert l'auteur pour désigner le rapport entre les deux textes, et qu'il tient d'ailleurs à souligner typographiquement, sont celles-là mêmes qui servent à exprimer d'une part la contiguïté et la proximité ("**à côté**"), et d'autre part la similarité et l'émulation ("**comme**"). L'exemple qu'il cite de cette perméabilité du Coran au texte biblique est celui que constitue cette image de la sourate de "**L'étoile**" : "***à deux portées d'arc ou près***" (Coran, LIII - 9), déjà attestée dans la Bible, à propos de l'exil d'Agar et de son fils Ismaïl (**GENESE**, 21).

En approfondissant la perspective du troisième œil, il arrive même à pousser plus loin la filiation du texte arabe fondateur, pour le ramener à ce corpus antérieur qu'est l'héritage sumérien, dont certains éléments de la Bible seraient des faits de répétition. Ainsi, l'épisode biblique du Déluge, que confirme le Coran, a son antécédent épique dans la mythologie sumérienne, celui de l'épisode du déluge que relate l'épopée de **GILGAMESH** (cf. pp. 62-63). Toujours selon cette optique, la sourate "**Ar-Rahmân**", réputée pour la beauté de son rythme construit sur la répétition rapprochée des sonorités propres à la forme duelle en arabe, rappellerait, à la manière d'une réminiscence diffuse, le récit retraçant le rituel hiérogamique de Dumuzi et Inana, hypothèse d'ailleurs que semble encourager ce surnom "***la fiancée du Coran***", que les musulmans accordent à cette sourate. Cette même tablette d'Our relatant le mariage de Dumuzi avec Inana offre aussi des ressemblances troublantes avec le "**Cantique des cantiques**", ce que l'auteur ne manque pas de signaler, citations à l'appui (cf. pp.

63-64), avant de conclure :

> "***Si cette hypothèse de la généalogie mésopotamienne se confirmait, les écritures mohammadiennes, ne partageant pas le déni biblique, rassembleraient une synthèse sans exclusive du verbe créateur.***" (p. 64).

Cette glose, obsédée par la synthèse, l'unité et la continuité, illustre à la perfection ce mode de perception propre au troisième œil. En postulant la similitude entre les formules sacrées "***bismillah***", le "***OM***" hindou, le tétragramme hébraïque non vocalisable "***Yhvh***", le nom français "***Bondin***" et l'arabe "***bun***", c'est d'une certaine manière resituer l'arabe dans la continuité horizontale avec les autres langues, tout comme il a été rétabli dans son ascendance verticale avec le corpus biblique et mésopotamien. Dès lors, il devient possible de reconnaître dans l'arabe les échos de tant d'autres langues ; la dérivation ne serait plus alors le fait d'un système suis - generis, mais la preuve d'une diachronie et d'une synchronie qui soumettent la langue à l'imparable hégémonie de l'exogène.

En son périple parisien, l'invocation du "***dieu*** *Shamash****, patron des voyageurs***" est l'occasion pour le promeneur d'un jeu de miroir qui lui fait retrouver son dialecte dans ce nom akkadien dont la forme sonore est presque équivalente à celle du nom arabe "shams" qui désigne le soleil (cf. **PHANTASIA** p. 26), préfigurant ainsi cette étymologie qui le fera remonter à une probable origine païenne et nabatéenne, à travers l'instauration d'un jeu de miroir entre d'un côté les noms nabatéens "Abdmank", "Wahdallâhi" et "nefesh" et d'un autre côté ceux, arabes, d' "Abdelwahab", "Wahba" et "nafs".

### 2.5.2. Babel

La philologie devient le moyen qui instaure cette sorte de fluidité entre les langues qui, dans leur séparation, semblent alors porter comme les séquelles d'un mythe originel commun.[1] Or la séparation des langues n'a pas eu que des conséquences linguistiques ; le mythe de Babel signifie aussi l'avènement définitif de l'ère belliqueuse entre les hommes. Herméneutique et physiognomonie ne procèdent-ils pas de la même disposition d'esprit ? Le rapprochement entre les mots entraîne facilement celui entre les ethnies, inférant ainsi l'utopie de la réconciliation universelle :

> "***miroir au futur, [Jean] projette mon image dans vingt ans. Le jeune Bedoul qui nous accompagne croit que nous sommes père et fils. Je ris aux éclats pour acclamer cette parenté supposée à cause d'une ressemblance qui défie la logique des ethnies.***" (p. 109).

Il n'est donc pas étonnant de voir l'auteur privilégier le bilinguisme, qui devient de ce fait le moyen salutaire pour neutraliser l'atavisme belliqueux qui institue l'autre comme une négation de soi. N'est-ce pas une cause linguistique qui serait, de manière sourde et inconsciente, à l'origine de la guerre du Golfe ? Ne peut-on voir dans l'aveuglement politique de Saddam une résurgence de cet autre aveuglement linguistique qui a toujours poussé les Arabes à voir dans leur

---

[1] Cette vision des choses, exprimée dès **PHANTASIA**, trouvera sa confirmation dans la guerre du Golfe: "*Le mythe de Babel raconte comment les langues se sont multipliées pour diviser l'homme, le soulever contre lui-même. La séparation des langues instaure la guerre. La dissension entre les peuples s'aiguise avec le partage des territoires d'après l'usage des langues. Cela annonce les débuts de l'histoire.*" (p. 82).

langue la marque de leur indéfectible proximité de Dieu ? Est-ce vraiment un hasard si la décision a été prise d'inscrire sur le drapeau de l'Irak, en caractères arabes bien en vue, la formule emblématique de la guerre sacrée en islam, "***Allah Akbar***" ? Telle est la forme grossière et régressive de l'incorporation du divin à laquelle il a été fait recours. A cet intégrisme théocentré va s'opposer cet autre intégrisme, celui de la Technique, articulé à une vision du langage qui fait du mot l'instrument de l'hégémonie de l'homme sur le monde, le savoir illimité donnant alors l'illusion à l'homme de participer à la cosmogonie et, pourquoi pas, au jeu de l'apocalypse.[1]

### 2.5.3. Le métalangage comme anti-discours

Ce n'est certes pas un hasard si tout le texte de **LA TACHE BLANCHE** se veut une défense et illustration de cette conception inactuelle de la langue, affichant volontiers son héritage hermétique, ce savoir d'un autre temps pour qui le monde n'est que ressemblances, similitudes et heureuse tautologie, à l'opposé du savoir contemporain, technique, taxinomique, affirmant l'identité de chaque

---

[1] Cette opposition rappelle celle, transposée au niveau de la fiction dans **PHANTASIA,** et dont les protagonistes sont le narrateur, partisan d'une vision mobile et analogique de la langue, articulée à l'imagination, et son double qui par contre défend une vision rationnelle et technique : "*Dans ce monde, les choses se transmettent, se convertissent, s'assemblent, divorcent, se métamorphosent. L'imagination est la prêtresse qui gère ce culte au jour le jour. Mon double réfute l'enseignement de la lune, planète qui règne sur le premier ciel. Sa croyance l'incite à fixer les choses et les êtres dans le contour d'une identité. Cela lui procure la vanité de recomposer le monde. La pensée du change le déroute.*" (p. 82).

chose par opposition aux autres, faisant du discours l'instrument par excellence de la séparation.

Se révèle ainsi toute la portée critique du métalangage qui, à l'évidence, finit par prendre les dimensions d'un véritable anti-discours. Enlever aux Arabes musulmans leur signe d'élection, celui qui, en les instituant comme une "***Nation du milieu***" (p. 105), avait scellé leur alliance avec Dieu, est une manière d'affirmer qu'ils n'en sont plus dignes, car, contrairement à leurs ancêtres nabatéens, ils ont dévié vers l'extrême. Cet équilibre perdu, la démarche hétérodoxe se propose de le restaurer, car à l'ère du désenchantement, elle est seule habilitée à tenter cette exploration salutaire.

A sa manière, le poète renoue ici avec son obsession eschatologique, faisant du métalangage, des audaces philologiques et étymologiques l'instrument de l'avènement de la réconciliation. Dans ce texte, détail significatif, le harcèlement du monothéisme se fait systématiquement à travers la fascination païenne et soufie. L'équivalence des religions, malgré leurs apparentes contradictions, à laquelle conclut Ibn 'Arabî dans son interprétation de l'épisode du veau d'or tel qu'il est raconté dans le Coran, sera le principe qui guidera le protagoniste dans son interprétation du site de Pétra. Une fois établies les similitudes architecturales, celles cultuelles deviennent alors tout à fait possibles.

La configuration architecturale du Haut-Lieu invite à une association avec d'autres scénographies du sacrifice rituel, celle d'Abraham, mais aussi celle, paganique, de Carthage (cf. p. 108). Les divinités arabes de l'antiquité ne sont aussi que des versions adaptées de divinités grecques :

> "***Dhûshara, dieu arabe empruntant les attributs de Dionysos comme al-uzzâ ceux d'Aphrodite.***" (p. 108).

Il n'est pas étonnant de voir ainsi le texte aboutir à cette "***interprétation positive du paganisme***" (p. 115) qui, en référence au ta'wîl d'Ibn 'Arabî, et en conformité aussi avec la perspective du troisième œil, stipule qu'il n'y a aucune contradiction entre les croyances monothéiste et polythéiste, que derrière la multitude des formes de la divinité se cache l'essence unique du divin, qu'enfin la monochromie de la tache blanche peut bien s'accommoder de la polychromie d'un foulard antillais :

> "***Je noue le foulard antillais d'Aya à sa pointe ; palpitent les couleurs vives des tropiques sur l'immaculée blancheur.***" (p. 113).

Une telle profession de foi ne peut se faire que dans l'intimité du retrait. C'est après être revenu seul au sanctuaire d'Aaron que le protagoniste en a eu la pleine révélation. Dans cette quête obsédée par le sacré, le dénouement idoine à la prolixité philologique qui l'a caractérisée ne peut être que cette énonciation propre à la scène sacrée qu'est le chant extatique :

> "***Dans [...] la ténèbre du sanctuaire, je m'entends psalmodier :*** "***Paix sur al-Lât, sur Manât, paix sur al-Uzzâ, sur Dhûshara, paix sur le Dieu invisible qu'ils rendent visible.***[1]" (p. 116).

Avec un tel credo, le protagoniste signe sa distance définitive par rapport à

---

[1] On ne peut s'empêcher de faire un rapprochement entre ce cri de triomphe, couronnant le dévoilement de l'énigme de la tache blanche, avec l'état d'aphasie qui termine cet autre texte de voyage qu'est "**Moussem / fragment**": "*tu entends la force vocale des mots muets qui se réservent dans le souffle risqué de la respiration qui agite ta poitrine*" (p. 9). Après la panne herméneutique, celle du langage serait aussi à mettre sur le compte de l'absence d'Aya sur le site de Moulay Idriss, le protagoniste étant, contrairement à ce qui se passe à Pétra, réduit à faire son pèlerinage en solitaire.

la communauté, car le témoignage de l'intériorité et du retrait demeure fondamentalement hétérodoxe. Cette disposition annonce les termes de la méditation qui révélera cette étrange contiguïté qui, dans **LA CRUCIFIXION** de Giotto (cf. "**L'Europe comme extrême**") réunit les deux dogmes qui inspirent les stratégies de l'incorporation de Dieu chez les chrétiens et chez les musulmans, à savoir d'un côté l'image du Christ mort, et de l'autre sa dénégation théologique la plus radicale, la formule arabe de la profession de foi affirmant l'absolue unicité de Dieu.

# CONCLUSION

En jetant un regard rétrospectif sur le cheminement de cette étude, nous ne pouvons qu'éprouver le sentiment d'avoir assisté au parcours intime d'une expérience d'écriture, mais avec la conviction tout aussi intime de ne pas l'avoir épuisée, même plus, d'en avoir à peine entrevu la scène profonde. Que ce travail se termine avec ce sentiment d'inachèvement, rien de plus naturel. Ce constat entraîne un état ambivalent où, à l'amertume et à la frustration devant l'inaccessible dénouement de ce qui a été suivi comme un roman inachevé, se mêle l'espoir, sans doute naïf, d'avoir contribué à montrer les fils conducteurs de cette fiction de la langue où le dénouement reste suspendu. Pris dans le piège d'une prospection dont le périmètre ne cesse de s'élargir - vient de paraître, au moment où nous avons entamé la rédaction de cette conclusion, le dernier texte de Meddeb, **BLANCHES TRAVERSES DU PASSE -,** il nous reste à éprouver la relative consolation du bilan rétrospectif.

Comme tout roman, celui de la langue de Meddeb a une origine. Si elle n'existait pas, il l'inventerait sûrement ; à moins qu'il préfère la détruire, car il arrive que sa présence prenne la forme d'une puissance étouffante et insoutenable. Dans le mouvement même qui l'idéalise, l'origine se trouve être l'objet d'une irrévocable suspicion. L'état qui dit le mieux cette suspicion est celui de la parole suspendue, du sens réticent. De cette béance du langage, l'écrivain fait la scène inaugurale, primitive, qui charge en lui l'énergie de la création

poétique. Chaque fois qu'il évoque son enfance et sa première confrontation avec le texte écrit, il ne manque jamais de rappeler la scène de la pénible récitation coranique devant un père vigilant et intraitable.

Contrairement à beaucoup d'écrivains maghrébins qui parlent de l'expérience de l'école coranique comme d'un traumatisme castrateur, Meddeb la présente comme une véritable scène initiatique où s'est joué de manière inconsciente, mais définitive, son destin d'écrivain. D'inaugural, le contact avec l'obscurité des mots du Coran va se révéler fondateur. Même s'il n'a été écrit qu'à l'âge de quarante ans, **TALISMANO,** et de l'aveu même de l'auteur, "***s'inspire du roman familial considéré comme le lieu où s'ensource toute écriture.***" (cf. "**Le chantre de l'entre-deux des cultures**", 1979, p. 49). La chronologie du roman de la langue ne trouve son intelligibilité qu'une fois pris en compte les repères chronologiques du "roman familial", lequel, nous ne le savons que trop, est indétachable de celui, plus général, de l'origine arabe et islamique.

Avec le temps, l'épisode de la récitation coranique, devenu mise en fiction de l'épreuve ontologique de l'irréductibilité de la langue au sujet énonciateur, va alors prendre les dimensions d'un schème qui va structurer tout le processus créateur tourmenté par l'obsession de l'élucidation de l'énigme de la langue. Deux choses caractérisent la récitation coranique du jeune Abdelwahab, et qui par la suite vont fonctionner comme les deux principes esthétiques qui structurent son écriture : la première est une difficulté naturelle à réciter fidèlement le texte, ce qui explique alors que plus tard se développe chez lui une propension à la

réminiscence et à l'actualisation toujours variée de la référence textuelle ; la deuxième est que cette réticence de la mémorisation littérale serait en fait due à ce que lui-même il assimile à une sorte de trouble du langage, une dyslexie.

Que l'on ne s'étonne pas de constater l'hégémonie conjuguée de l'émulation qui porte le poète à sublimer cette défectuosité de la mémoire littérale en érigeant l'ancien comme source favorite de création, et de la passion philologique qui travaille à neutraliser, sinon à atténuer, par tous les procédés disponibles, cette défaillance du langage dans laquelle un R. Jackobson diagnostique un trouble de la similarité. L'une des formes de la réminiscence, dont on a d'ailleurs suivi l'efficacité poétique dans l'écriture de Meddeb, est celle qu'on assimilerait volontiers à ce que Michel Schneider appelle la cryptomnésie, "***oubli inconscient des sources, ou de l'influence involontaire, par le caractère conscient de l'emprunt et de l'effacement des sources***" (1985, p. 38), et qui parfois prend forme dans la tentation constamment relativisée par la vigilance métalinguistique, de la cryptographie, telle que nous l'avons constatée dans **PHANTASIA** et **TALISMANO.**

En régime bilingue, aussi bien l'émulation que la philologie passent inévitablement par la traduction, opération nécessaire pour instaurer le règne salutaire de la circulation entre les langues qui annule l'opacité du mot exogène en l'intégrant dans l'ordre proche de l'évidence et de la clarté. Ainsi, la dyslexie, pour se résoudre, a besoin de la formule équationnelle A=A', dont nous avons vu les différents avatars métalinguistiques dans notre analyse du lexique

hétérolinguistique de **TALISMANO** et de **PHANTASIA**.

Et si cette dyslexie n'était qu'un artifice pour entraîner le lecteur vers ce lieu utopique, ce lieu intermédiaire, ce barzakh où les différences se transforment en équivalences ? Rien de ce que nous avons pu observer ne permet d'invalider cette question. Envisagé d'un point de vue purement technique, ce lieu intermédiaire devient d'abord celui où l'écrivain travaille patiemment à engager son lecteur, en l'initiant à un métalangage participatif dans lequel l'élucidation requiert la participation du lecteur autant que celle de l'auteur.

Une écriture hantée par l'opacité comme celle de Meddeb devrait en théorie aboutir à deux situations de réception : la première serait celle d'une réception passive, marquée par une inégalité de savoir entre lecteur et écrivain ; la seconde, plus grave, serait celle de la pure exclusion, la poétique de l'obscur risquant alors, dans un geste impatient et paresseux de la part d'un lecteur bousculé dans ses habitudes intellectuelles, d'être assimilée à un code hermétique inaccessible. Grâce à l'appareil métalinguistique qui commande son écriture, une troisième situation est instaurée, celle qui entre l'inégalité et la totale exclusion cognitive propose une réception participative.

Evidemment il y a lecteur et lecteur, et une littérature qui accorde une place prépondérante à l'implicite comme celle de Meddeb ne peut que frustrer le lecteur paresseux et le confiner dans l'horizon disphorique du non-savoir. Par contre, l'écho familier d'une référence se traduit instantanément chez le lecteur actif par ce que Hamon appelle, qu'on nous permette de le rappeler, une inclusion

euphorique. Il faudrait peut-être signaler à ce propos l'intransigeance que l'auteur met à répondre chaque fois que la question lui est posée sur le type de lecteur qu'il cherche à atteindre. A cette question pernicieuse, sa réponse a toujours été qu'il n'écrit pour aucun public en particulier. Avec quelle malice il cite l'exergue de Nietzsche à **PAR DELA LE BIEN ET LE MAL** : "***Un livre pour personne et pour tout le monde***" (cf. "**L'écriture est une instance de survie**", 1989, p. 30). Il serait en effet difficile d'imaginer qu'une écriture qui fait de la séparation et de la distance critique une forme de discipline puisse se concilier l'adhésion de la collectivité autrement que dans l'ascèse partagée. Le "je" s'obstine à écrire sans concession au "nous".

Beaucoup plus que le choix de l'écrivain, ce sont plutôt les motivations qui poussent les interlocuteurs maghrébins de Meddeb à soulever avec lui la question de la lisibilité qui sont à interroger. Dans la mesure où la réduction du champ de la réception immédiate d'un texte pose inévitablement le problème du rapport entre l'écrivain et sa communauté, il ne serait pas exagéré de déceler dans cette insistance sur "l'hermétisme" une forme de panique face à une situation de rupture épistémologique et civilisationnelle qui ne permet plus de voir dans le poète l'incarnation du guide et du prophète, mais plutôt celle du destin solitaire d'un sujet ayant à témoigner dans la rupture avec ses propres repères ontologiques, lesquels ne sont plus de l'ordre du donné, mais du vestige à restaurer dans le questionnement et la prospection.

D'ailleurs, la question de la nécessité de l'appartenance et de la filiation

chez l'écrivain lui a été expressément posée, à laquelle il a répondu en faisant valoir une autre conception de l'écriture, celle qui procède de la distance, du dépouillement et du labeur solitaire. La peur de décourager le lecteur par la prolifération des références ne le concerne pas, car selon lui ce dernier doit être un protagoniste à part entière dans le procès de l'échange qu'implique la situation de lecture. Il est fini le temps où le public voyait en l'écrivain une sorte de prophète, se déchargeant sur lui de toute son inquiétude intellectuelle. Quand il écrit, c'est avec la certitude d'écrire pour soi-même, de témoigner de sa propre intériorité. En tant qu'opacité et sens oublié, cette intériorité ne peut être écrite dans les mots de l'évidence. Elle est donc à appréhender à partir de cette "***lisibilité minimale***" et de cet "***hermétisme relatif***" (cf. "**Le chantre de l'entre-deux des cultures**", 1979), dont l'une des fonctions est d'empêcher, par le retour réflexif de l'écriture sur elle-même, que le texte soit réduit à son seul contenu anecdotique.

La solution pour rendre caduque l'accusation d'écriture élitiste est d'impliquer le lecteur dans la "***position de l'entre-deux***", de le provoquer à la réception d'une pensée qui refuse d'être l'écho du "nous" pour participer au courant irréversible de la culture universelle, mondiale, c'est à dire "***supra-nationale***", ayant pour tâche de faire circuler, de faire passer, de jouer la mobilité tant dans la diachronie (le travail philologique) que dans la synchronie (l'ouverture sur l'hétérogène). Le temps est désormais à l'initiation au corpus de la littérature universelle. S'il y a une pédagogie que véhicule cette écriture, c'est

celle qui prône un rapport intelligent avec le texte, avec tout texte, y compris le texte de l'univers, car, rappelons la doctrine d'Aya, le monde est un livre.

Apparaît alors dans toute son ampleur le désarroi d'un J. Déjeux dans son jugement hâtif sur **TALISMANO,** jugement qui a fait école malheureusement, selon lequel l'écriture de Meddeb "***ne peut intéresser que les fervents de la sémiologie et de la sémantique***", que contrairement aux affirmations de l'auteur, "***ce roman-laboratoire, pendant tunisien de quelques oeuvres marocaines, ne peut être goûté que par un public de cénacle sachant*** "***jouer***" ***avec les textes***", et qu'il n'est pas du tout évident qu'il offre cette "***lisibilité minimale***" garantie par l'auteur.

On connaît les ravages de ces assertions cachant mal leur raideur polémique, puisque toute la postérité de **TALISMANO** en a été d'une certaine manière entachée. Pour nous, ce jugement n'a jamais fait autorité, et sans hésiter nous lui opposons, pour en montrer le caractère anachronique et périmé, l'appel de Ricoeur que nous avons cherché à répercuter dans les différentes étapes de notre analyse :

> "***nous sommes, nous modernes, les hommes de la philologie, de l'exégèse, de la phénoménologie, de la psychanalyse, de l'analyse du langage.***"
>
> (1969, p. 284).

Car le sens n'est pas donné, mais à conquérir, à rétablir dans la trajectoire de l'avenir, de l'horizon futur. Il n'y a nulle exagération à dire que l'écriture de

Meddeb induit une dimension téléologique à travers tout ce travail de désoccultation du sens vers lequel elle entraîne son lecteur. Tout cela, nous avons essayé de le montrer, sans doute de manière prosaïque le plus souvent, en analysant les procédés les plus élémentaires du métalangage qui accompagne le lexique interlinguistique dans **TALISMANO** et **PHANTASIA**. Si nous nous référons aux seuls chiffres, et compte tenu de l'erreur relative, nous remarquons que dans **TALISMANO**, sur les 160 unités interlinguistiques qu'il contient, 31 bénéficient d'une traduction-explicitation complète, 49 restent à l'état de cryptographes, tandis que 80, c'est à dire la moitié, sont partiellement élucidées. L'auteur n'a rien exagéré en parlant d' "***hermétisme relatif***" à propos de ce roman. La tendance connaît une certaine inversion dans **PHANTASIA** où, sur les 71 unités interlinguistiques recensées, le métalangage participatif ne concerne qu'à peu près le tiers du corpus, au lieu de la moitié dans le texte précédent.

Mais cela ne doit pas nous faire perdre de vue la mutation quantitative qu'a connue l'hermétisme dans **PHANTASIA**, puisque le recours au lexique hétérogène a diminué de plus de la moitié, passant de 160 unités à 71 seulement. En même temps, et comme pour déjouer cette concession quantitative, l'écrivain va déployer d'autres ressources de l'excès scriptural dont la plus marquante est celle des jeux grammatextuels. Qu'il soit transcrit dans sa graphie d'origine ou en caractères latins, qu'il soit traduit ou partiellement élucidé, l'énoncé interlinguistique est là pour dire la possibilité sinon de la traduction, du moins de la "traductibilité", terme qui chez Meddeb désigne la capacité des concepts à

traverser les frontières linguistiques et à se forger un destin allogène hors du dictionnaire.

Ce rêve d'une utopie du tout traduire, l'écrivain le porte en lui dès le commencement comme un principe créateur. L'une de ses formulations théoriques les plus directes se trouve justement dans un article consacré à la traduction chez les Arabes, et dont le titre, "**La clôture de l'Intraduisible**" (1987), résonne déjà comme une réfutation de toute une tradition savante qui a érigé l'impossibilité de traduire la littérature en un véritable dogme :

> "***Malgré la singularité des langues et des genres, il est universellement*** *possible* ***de traduire [...] Malgré l'esprit particulier qui colore chaque langue dans le culte même du spécifique, les homologies sont assez nombreuses pour justifier les conversions. Toute parole peut dériver d'une langue à une autre***" (p. 89).

En parallèle, se précise un souci profond de restaurer la langue arabe dans sa dignité de langue savante, après que la colonisation ait entraîné une dévaluation de la référence culturelle en limitant l'emprunt au seul lexique populaire ou quotidien. Cela explique qu'à côté de mots lexicalisés comme "kif", "hammam", "souk" ou "djellaba", foisonne tout un lexique savant, souvent actualisé dans des citations littéraires, philosophiques ou coraniques. Tel est le premier signe de l'avènement de la référence arabe dans l'écriture de Meddeb. Le reste, nous le savons maintenant, vient dans le sillage de la réminiscence, et la citation ou allusion seront alors les premières manifestations du travail de

l'émulation poétique et spirituelle qui rattache l'écrivain au patrimoine soufi, en même temps que la traduction et l'enquête comparatiste vont répondre à leur tour à l'urgence du projet archéologique qui travaille à réparer l'oubli dans lequel le refoulement occidental s'obstine à confiner l'islam, après que celui-ci ait été l'acteur essentiel de la formation de l'esprit européen.

Par delà le travail d'émulation poétique et spirituelle qui sous-tend l'écriture de **TOMBEAU**, il nous a été donné de suivre et de relever les signes d'une obsession de la convergence traquant avec soin l'heureuse circulation des motifs entre la poésie de l'amour soufie chez Ibn 'Arabî et la poésie européenne tant chez Dante que chez les romantiques français du XIXème siècle. Grâce à la passion philologique, la mobilité dans le temps et dans l'espace, celle qui fait passer du Moyen-Âge à la modernité, de la lettre arabe à la lettre latine, celle enfin qui, discipline salutaire, convertit l'apparente multiplicité en unicité, cette mobilité ne fait donc plus partie de l'impossible et de la fatalité de la clôture. L'idiolecte de Meddeb est ainsi fait qu'il porte en lui toutes sortes de dépôts linguistiques et culturels, auxquelles la passion philologique finit par donner l'aspect d'un cumul constamment générateur d'énergie poétique.

C'est ce principe même qui alimente la stratégie scripturale de **LA TACHE BLANCHE**, texte où de bout en bout s'exprime une allégeance sans faille à la sagesse du troisième œil, celle qui, tout comme la glose mystique d'Ibn 'Arabî, privilégie le règne de l'analogie au détriment de la rupture, affirme la résonance là où la coutume ne perçoit que silence, la ressemblance là où dans l'aveuglement de

sa métaphysique le regard n'appréhende que divergences. Voir avec un regard neuf implique alors une écriture neuve. Face à l'usure du code communautaire, s'impose à l'écrivain l'urgence de créer son propre langage. Dans la quête de ce langage soustrait à la vigilance consensuelle de la tribu, la performance métalinguistique a été fondamentale.

L'une des formes de langage dont la découverte a été déterminante dans la formation de l'écrivain a été le shath soufi, l'énoncé extatique qui chez les mystiques comme Bistamî, Niffarî, Hallâj et Ibn 'Arabî aboutit à révéler la double crise du sujet énonciateur, celle qui concerne ses rapports avec la société et la loi, et celle, plus intime, qui révèle la difficulté de l'être. Sans entrer dans le détail de cette problématique, nous insisterons cependant sur le fait que le langage extatique constitue un débordement, ce par quoi il ne peut qu'entrer en conflit avec la convention. Le débordement se traduit par une dissociation du signifiant et du signifié, le discours se présentant alors comme l'énigme qui perturbe et fait du langage un acte intransitif, coupé de sa fonction de médiation. C'est donc sur fond de crise métaphysique que s'affermit chez lui la disposition d'écriture.

Or la distorsion entre le signifiant et le signifié, il en porte dans sa mémoire enfouie la trace indélébile depuis la scène de la récitation coranique devant le père :

> "***Cette récitation coranique épuisait mon énergie à me dessaisir de la nécessité du sens. Je recevais ainsi la loi comme signifiant pur, lettre qui ne renvoie qu'à son propre contour.***"

("**Le palimpseste du bilingue**", p. 127).

A l'âge de la maturité, l'écrivain redécouvre avec une fascination narcissique sa prime disposition au shath. La manière avec laquelle il interprète la scène puise manifestement dans la référence soufie :

"***je voulais naturellement fabriquer ma propre lettre à partir de la lettre apprise***"

("**La maison de l'araucaria**", p. 202).

C'est, en substance, dans des termes identiques qu'il interprète les dits extatiques de Bistamî. Dans le mouvement de réticence à la lettre coranique sourd déjà le plaisir séditieux de créer son propre code :

"***je ne supportais pas, rebelle, reproduire par cœur les versets coraniques ; je boudais et me laissais aller aphasique, brouillant les mots et les phrases ; parfois [...], je me complaisais à changer [le mot], à en détourner le sens par inversion de phonèmes. Cassure sémantique, pleurs, colère du père.***"

(**TALISMANO,** p. 105)

Dans son parcours d'écrivain, le moment glossolalique de la première enfance aura été révélateur. Le rapprochement avec la glossolalie n'est pas fortuit. Le terme n'apparaît jamais chez Meddeb, mais plusieurs indices textuels en suggèrent la virtualité. Telle qu'elle est définie par les spécialistes - linguistes et psychanalystes - la glossolalie invite immédiatement à un rapprochement avec l'énonciation mystique. On explique même que le discours glossolalique est

souvent associé à un état de transe extatique, de débordement spirituel. Il s'assimilerait de ce fait à une forme d'énonciation sacrée, mais qui, au fond, ne serait que le simulacre de la prophétie, car elle est avant tout parole gratuite, langage excédentaire où le son est coupé du sens.

Ce sont ces ingrédients de la glossolalie que Meddeb s'amuse à actualiser aussi bien dans son écriture poétique que dans son métalangage. Si nous nous référons à la définition linguistique, le glossolale présente d'abord deux caractéristiques dont l'une est le prolongement de l'autre : celle de parler en langues et celle de vouloir user d'une langue nouvelle. Toute notre analyse a été l'illustration avant terme de ces deux caractéristiques inséparables et essentielles dans son écriture. Qu'elle soit citée, transcrite ou simplement suggérée, la référence allogène, qu'elle soit arabe, française, italienne, allemande, chinoise, islamique, païenne, chrétienne etc.., est toujours énoncée dans le texte. Considéré du seul point de vue de l'énonciation (et non de l'énoncé), le texte meddebien reste constamment obsédé par cette question : qui parle et à qui ? Comme le glossolale et le soufi, Meddeb répond souvent que c'est un Autre qui parle à travers lui. C'est sans doute hanté par cette question qu'il a consacré une étude à Bistamî (cf. "**Hors la rémanence de la servitude**", 1994).

Il s'agit donc d'une écriture qui met en scène la séparation entre le "je" et le sujet. Aussi loin que l'on remonte dans l'écriture de Meddeb, cette dualité est toujours propulsée à l'avant-scène du texte. La neutralisation du pronom personnel par les formes participiales et infinitives, le dédoublement du "je" dans

"tu" / "vous" / "il" ou sa confrontation avec son double imaginaire, la dictée de "***la voix intérieure***", la prière en langues qui associe chez le protagoniste la convocation du divin à la séduction de l'inouï (pensons à son écoute joyeuse de la messe dite en arabe, ou quand Aya chante la Passion avec une voix psalmodique, ou encore quand à Fès "***on [le] convia à participer à [des] séances logomachiques et [qu]'on fut ravi de [sa] logorrhée...***" (**TALISMANO**, p. 146), la fascination du vocable ou du graphe étranger ou même arabe, tels sont les motifs qui dans leur variation expriment la même constante, à savoir cet état d'intime étrangeté qui définit le rapport entre le locuteur meddebien et la langue.

C'est parce que le langage n'est plus de l'ordre de l'évidence qu'il provoque chez Meddeb cette double nécessité : créer son propre idiolecte tout en continuant à scruter le verbe comme la trace d'une cohérence révolue, d'un sens oublié ou occulté. C'est pour cela que pour conjurer l'inaugurale opacité de la lettre coranique, il aurait été impensable, du moins au début, de répliquer par une écriture de la transparence. Tout cela impose de resituer le choix de la langue française comme langue d'écriture. En réalité, il ne s'agit pas de substituer la "langue de la clarté" à celle de l'opacité - une telle vision essentialiste des langues ne trouve aucune grâce aux yeux de l'écrivain - mais de faire en sorte que la séparation ait au moins la caution de la cohérence. Cet argument est exploité par la rhétorique du paratexte dès le départ : "***y a-t-il plus grande cohérence que d'écrire l'exil dans une langue étrangère au sol natal ?***" (cf. "**Le chantre de l'entre-deux des cultures**", 1979, p. 49).

Mais il n'y a pas que cet argument, il y a aussi celui tout aussi intéressant du besoin d'exclure le père de la scène intime de l'écriture. De ce point de vue, écrire en français devient une nécessité pratique pour affirmer le moi. Les termes utilisés par l'écrivain pour évoquer cette question invitent à la prospection psychanalytique. Quelques citations puisées dans le paratexte suffisent à le prouver :

- "***l'impulsion première de l'énergie créatrice a à voir avec la recherche de son identité, avec l'élaboration de sa propre image après avoir déchiré l'image du Père et avoir joui de ses lambeaux.***" (Idem, p. 48)

- "***Un tel choix demande à être analysé. Car le français demeure la langue de l'Autre***" (Ibid. p. 49).

- "***Laissez-moi vous dire que ni mon père ni ma mère ne peuvent lire ce que j'écris***" (" "**Je**" **est un autre**", 1987).

- "***Je devais confusément pressentir qu'avec cette langue étrangère ignorée par le père et par la mère, j'avais le moyen d'assurer radicalement ma séparation, mon expatriement.***" ("**A. Meddeb par lui-même**", 1987).

Ce choix approfondit encore plus la rupture avec le père en s'orientant vers ce qui chez ce dernier a toujours représenté le pôle du rejet : le soufisme. Face à un père théologien orthodoxe et exclusivement arabophone, quelle séparation rêver sinon celle qui privilégie le parti-pris antinomique, celui de la langue

française et de l'islam soufi ? L'élaboration du roman de la langue se double ainsi de la quête d'autres références symboliques qui, incontestablement, entraînent l'écrivain à explorer, mais dans le détachement le plus radical, d'autres figures paternelles qui, sans nier celle du père, en révèlent le versant obscur :

"***J'avais un besoin profond, urgent, en tant qu'issu de l'espace d'islam, d'être dans une généalogie glorieuse pour pouvoir être dans le dépassement. Avec Ibn 'Arabî, c'était parfait***"

("**Dans le parcours solaire**", 1989).

Le soufisme n'est pas la négation de l'islam orthodoxe, mais son aventureuse percée vers la profondeur de la question. Pour qu'un tel exil vertical puisse être expérimenté jusqu'au bout, l'exil horizontal s'est imposé alors comme une nécessité d'ordre pratique :

"***Et disparaître, n'est-ce pas se cacher, fuir les regards fabulateurs des siens,*** *exil,* ***voilà le mot***" ("**Lieux / dits**", 1977, p. 22).

Ce n'est qu'en Europe et dans son séjour parisien que se fera la découverte des nouvelles références symboliques, dont la plus marquante est le soufisme :

"***J'ai découvert le soufisme, ce grand absent de ma culture familiale, en milieu européen***" ("**A. Meddeb par lui-même**", 1987).

En élargissant la perception qu'il a de son propre être, la lecture du corpus soufi va du même coup aiguiser en lui la question de l'origine et de la généalogie. La leçon la plus importante qu'il tire du grand maître Ibn 'Arabî, leçon qu'il approfondit d'ailleurs dans le sillage de la tradition philosophique occidentale, est

celle de la nécessité du commentaire et du déchiffrement. La pratique de l'exégèse spirituelle chez Ibn 'Arabî a fini par insuffler à l'écrivain une vision du monde dans laquelle la signification est toujours de l'ordre de la profondeur, du désenfouissement, de la désoccultation. L'herméneutique s'est transformée ainsi en mode d'existence qui fait se confronter l'écrivain avec ses propres repères ontologiques.

La pratique de la glose et de l'interprétation est ce qui permet de déceler la signification la plus intime derrière la multiplicité et la diversité objectives des signes du monde. Plus prosaïquement, nous dirons que le métalangage aboutit à faire passer le sens de l'espace du différent à celui de l'identique, tout comme il permet de transformer l'héritage et le patrimoine en le faisant passer du temps de l'oubli à celui de la modernité. Dans la conjuration de l'opacité originelle, la figure d'Ibn 'Arabî a été celle d'un intercesseur. Poser l'origine comme sens caché et non constitué implique la transformation de la proposition cogitale en interrogation, conformément à cette vision cryptique de la question de l'être que l'écrivain recueille chez les maîtres soufis, lesquels se définissent, par référence au Prophète et au récit coranique des Dormants, comme les "***gens de la grotte***" (cf. Kalâbâdhî, traduction R. Deladrière, 1981).

Or c'est dans le constat de cette occultation du sens que, paradoxalement a lieu l'avènement de la passion déchiffrante. En réponse à la question "pourquoi écrivez-vous ?", il répond, de manière sibylline certes, et dans des propos où sourd encore une fois le roman glorieux de la langue, en faisant valoir la distance

qui sépare le sujet actuel de l'origine obscure de son langage :

> "***Et maintenant j'écris hanté par la main dont je fus amputé, dans ma vie antérieure, quand j'exerçais la fonction de scribe chez un vizir persan***"
>
> ("**Pourquoi écrivez-vous ?**", 1985).

C'est parce qu'elle est morte et enterrée que la trace ancienne réémerge pour réactiver la mémoire diffuse de la vie antérieure. La durée révolue est ainsi présentée comme l'objet perdue, ce à quoi est rivée la conscience séparée du lieu de sa nostalgie. L'écriture parle du monde, mais aussi de l'être parlant et s'écoutant parler. Cette réflexivité s'appelle métalangage, impliquant une connaissance du langage dans le langage, à partir de la conscience d'un être, d'un "je suis" qui en parlant aspire à être le contemporain de son antériorité. L'articulation, la parole, tel est le mode d'être au monde. A l'instar du verbe cosmogonique, le désir d'être se manifeste dans l'acte même de son énonciation.

On ne peut s'empêcher de suggérer un rapprochement avec ces trois personnages emblématiques qui obsèdent l'imaginaire scriptural de Meddeb : le bègue (Moïse), l'éloquent interprète (Aaron) et l'énonciateur au langage cryptique (Al-Khadhîr, alias l'Innommé). Se trouvent mythifiées, à travers eux, les trois principales situations discursives qui traversent de part en part son écriture : la panne langagière, ce que lui-même appelle la "dyslexie" ; la traduction, ou ses variantes poétiques, la réécriture ou l'émulation ; la situation qui provoque les deux précédentes, celle de l'expérience de l'opacité, préalable obligé de toute

entreprise d'élucidation. Telle est la règle de trois qui gouverne cette écriture. Règle dialectique assurément, puisqu'elle stipule dans le fait et dans le principe le rêve dionysiaque de la renaissance, de la transformation du coma du sens en disponibilité cognitive.

De quelque côté qu'on l'appréhende, l'expérience scripturale de Meddeb révèle une constante position de désir. Que l'on ne s'étonne pas de le voir, en émulation avec Ibn 'Arabî, associer l'art du déchiffrement à la jouissance amoureuse. L'hospitalité du corps nu d'Aya promet toujours le dévoilement de quelque énigme. Recréation du sens perdu, l'union amoureuse est une figure de comblement et probablement de réenchantement du monde. C'est en sa puissance réparatrice que le poète-philologue puise le courage d'affirmer (cf. "**Dialogue sur l'art et l'Afrique avec J-H. Martin**", p. 70) sa vocation destinale de questionneur-interprète :

> "***jamais je ne refuserais de peser sur la balance des valeurs ce qui m'est proposé à voir, à lire, à penser. Qu'est-ce que la valeur sinon ce qui témoigne objectivement de l'être ?***".

Le reste est sans doute à lire dans la trajectoire ouverte par cette déclaration prospective.

## BIBLIOGRAPHIE

I – Abdelwahab MEDDEB :

1) Textes littéraires :

- "Lyautey & Co.", *Intégral* n° 11, 1976, Casablanca.
- *Talismano*, Sindbad, Paris, 1987 (1ère édition chez Christian Bourgois, Paris, 1979).
- "Aya", *Dérives* n° 31-32, 1982, Montréal.
- "Moussem / fragment", *Fleuve* n° 2, 1983, Rouen.
- "Pourquoi écrivez-vous ?", *Libération*, n° Hors Série, mars 1985, Paris.
- "A genou, je jette les mots", *Poésie du monde francophone*, Le Castor astral / Le Monde, Paris, 1986.
- *Phantasia*, Sindbad, Paris, 1986.
- "Comme quand on vient…", *Détours d'écriture* n° 10, 1987, Sillages, Paris.
- *Tombeau d'Ibn 'Arabi*, Sillages / Noël Blandin, Paris, 1987 (2ème édition 1995, Fata Morgana).
- "Hammam fassi", *Europe* n° 702 *(Littérature de Tunisie)*, octobre 1987, Paris.
- "L'excès et le don", *Librement* n° 1, (*Regards sur la culture marocaine*), 1988, Casablanca.
- "Sahli : célébration d'un peintre" (quatrains), *Catalogue IMA*, 1988, Paris.
- *Les Dits de Bistamî*, Fayard, Paris, 1989.
- "Malte – Tunis", *Lettre internationale* n° 26, automne 1990, Paris.
- "Sonnet pour Khatibi", *A. Khatibi*, Al-Asas/Okad, Rabat, 1990.
- *Le Bâton de Moïse*, Collectif Génération, Paris, 1990.
- "Ode à Kateb", *Impressions du Sud* n° 27-28, hiver – printemps 1991, Aix-en-Provence.
- "Visions de Marseille", *Lettre internationale* n° 30, automne 1991, Paris. Ce texte est paru la première fois sous le titre "Ici commence la marche", Exposition Transports Barcelone/Marseille/Naples, *La Galerie de la mer* n° 2, novembre 1988, Marseille.
- "L'autre exil occidental", *Cahiers Intersignes* n° 3, 1991, éditions Intersignes, Paris.
- *La Gazelle et l'enfant*, Actes Sud-Papiers, Paris, 1992.
- "Un escalier mécanique dégringole", *L'Ivre caravane (Sur les traces d'Arthur Rimbaud)*, Edition Bleu Outremer / Edition de Lassa et Crearc, Paris / Bruxelles / Grenoble, 1993.
- "Métropole bis et mort", Catalogue de la rencontre des *Ecrivains des quatre continents*, Paris, 1993.
- "Moïse et Aaron", *Levant* n° 6, 1993, Paris / Tel-Aviv.

- "La tache blanche", *Pétra (Le Dit des pierres)*, dir. par Pierre Cardinal, Actes / Sud, s.l. 1993.
- "Les fins de l'Algérie", *Esprit* n° 7, juillet 1994, Paris.
- *Les 99 stations de Yale*, Fata Morgana, Paris, 1995.
- "Le vide", *Dédale* n° 3&4,1996, Maisonneuve & Larose, Paris.
- "Les épiphanies d'Oran", *Esprit* n° 228, janvier 1997, Paris.
- "Le rêve de Samarcande", *Dédale* n° 5&6, 1997, Maisonneuve & Larose, Paris.
- *Blanches traverses du passé*, Fata Morgana, Paris, 1997.

2) Traductions :

- *Saison de la migration vers le nord*, roman de Tayeb Salih, Sindbad, Paris, 1983.
- "Stations", de Niffari, (extraits) *Patio* n° 1, 1983, Paris.
- Sohrawardi, "Récit de l'exil occidental", *Cahiers Intersignes* n° 3, 1991, éditions Intersignes, Paris. Ce texte, suivi de "L'autre exil occidental", sera publié en un seul livre, *Récit de l'exil occidental par Sohrawardi*, Fata Morgana, 1993.
- "Epiphanie et photographie", extraits de *kitâb al-Mawâqif* de l'Emir Abdelkader, *Dédale* n° 1&2, automne 1995, Maisonneuve & Larose, Paris.
- "Eloge de la Trinité", (Douzième poème de *Turjumân al-Ashwâq* d'Ibn 'Arabi*), Dédale* 1&2, 1995, Maisonnneuve & Larose, Paris.
- "Le verset du Voyage Nocturne", (écrit au IXème–Xème siècle),extrait de *Mukhtasar min Tafsîr Tabari*, *Dédale* n° 3&4, printemps 1996, Maisonneuve & Larose, Paris.
- "La prise de Jérusalem par Omar", extrait de *Kitâb al-Futûh* de Baladhuri (IXème s.), *Dédale* n° 3&4, printemps 1996, Maisonneuve & Larose, Paris.
- "Le Pacte d'Omar", extrait de *Târîkh* de Tabari, tomme III, *Dédale* n° 3&4, printemps 1996, Maisonneuve & Larose, Paris.
- "Description de Jérusalem", extrait de *Ahsan at-Taqâsûm fî Ma'rifat al-Aqâlîm* de Maqdissi (Xème s.), *Dédale* n° 3&4, printemps 1996, Maisonneuve & Larose, Paris.
- "Visite de noble Jérusalem et alentour", extrait de *Kitâb al-Ishârât ilâ Ma'rifat az-Ziyârât* de Harawi (XIIè – XIIIè s.), *Dédale* n° 3&4, printemps 1996, Maisonneuve & Larose, Paris.
- "Prélude au Livre de l'Ascension", extrait de *Kitaâb al-Mi'râj* de Qushayri (Xè-XIè s.), *Dédale* n° 3&4, printemps 1996, Maisonneuve & Larose, Paris.
- "Eloge du vainqueur", de Jamâl ad-Dîn Ibn Matrûh, (XIIIè s.) *Dédale* n° 3&4, printemps 1996, Maisonneuve & Larose, Paris.
- "Le voile de Jérusalem", poème d'Adonis, *Dédale* n° 3&4, printemps 1996, Maisonneuve & Larose, Paris.
- "Psaume CLI", poème extrait de *Les Oiseaux meurent en Galilée* de Mahmoud Darwish, *Dédale* n° 3&4, printemps 1996, Maisonneuve & Larose,

Paris.

- "Les puits", extrait de *Pourquoi as-tu laissé le cheval seul* de Mahmoud Darwish, *Dédale* n° 3&4, printemps 1996, Maisonneuve & Larose, Paris.
- "Chemin pour Jérusalem", poème de Mohammed Bennis, *Dédale* n° 3&4, printemps 1996, Maisonneuve & Larose, Paris.
- "Entre le soleil et le silence", poème de Mohamed Bennis, traduit de l'arabe, *Dédale* n° 5&6, printemps 1997, Maisonneuve & Larose, Paris.

3) Textes théoriques :

- "L'œil féminin de la ville", *Cahiers du cinéma* n° 262-263, janvier 1976, Paris.
- "L'icône et la lettre. 1", *Cahiers du cinéma* n° 278, juillet 1977, Paris.
- "L'icône et la lettre. 2", *Cahiers du cinéma* n° 279, juillet - Août 1977, Paris.
- "Le procès de la violence", *Les Temps modernes* n° 381, avril 1978, Paris.
- "Ibn Khaldûn : entre l'Etat et l'écriture", *Libération*, 05/01/79, Paris.
- "La guerre des six jours et le délire occidental", *Libération* 17/05/79, Paris.
- "Une errance réelle ou rêvée", *Libération*, 30/05/79, Paris.
- "Dans le quotidien d'une ville d'Islam", *Critique*, juin – juillet 80, Paris.
- "Du roman au scénario : la mort à Venise", *Lamalif* n° 144, mars–avril 1983, Casablanca.
- "La formation de Châbbî", *Algérie – Actualité*, semaine du 20 au 26 juin 1983, Alger.
- "La religion de l'Autre : Ibn 'Arabi / Ramon Lull", *Atti del Congresso Internazionale di Amalfi*, 5-8 dicembre 1983. Ce texte sera publié en 1986 dans *Communications* n° 43, Paris.
- "Stations, de Niffari", *Patio* n° 1, 1983, Paris.
- "Hallâj revisité", *Actes du Congrès mondial des littératures de langue française*, Padoue, Publications de l'université, 1983.
- "Tragique rencontre", *Le Monde diplomatique*, février 1984, Paris.
- "Le palimpseste du bilingue : Ibn 'Arabi et Dante", *Du Bilinguisme* (collectif), Denoël, Paris, 1985.
- "Situation de l'islam dans "Don Quichotte", *Patio* n° 6, août 1986, L'Eclat, Montpellier. Ce texte est paru aussi ("légèrement remanié par l'auteur"), dans *Europas islamische Nachbarn*, Band 2, dir. par Ernestpeter Ruhe, Königshausen & Neuman, Würzburg, 1995.
- "L'image et l'invisible : Ibn 'Arabî / Jean de la Croix", *Pleine marge* n° 4, décembre 1986, Le temps qu'il fait, Paris.
- "La peinture qui me parle", Catalogue exposition *Intensités nomades*, Montpellier, Rabat, Tunis (1986-1987).
- "La fugura inaugural", *Diaro* n° 16, 15 de marzo 1987, Madrid.
- "A bâtons rompus avec Abdelwahab Meddeb", débat avec A. Meddeb à l'Institut d'Etudes Romanes de l'Université de Cologne, juin 1987.

- "Abdelwahab Meddeb par lui-même", communication orale faite à l'Institut dEtudes Romanes de l'Université de Cologne, juin 1987.
- " "Anabase" dans l'autre langue", *Détours d'écriture* n° spécial *Saint-John Perse*, 10 juin / 30 août 1987, Sillages, Paris.
- "Le chapitre à l'encre fragile : Bab Smagh", *Lamalif*, 1987, Casablanca (Maroc).
- "La réserve plastique", Catalogue *Art contemporain arabe*, IMA, Paris, 1987.
- "La clôture de l'intraduisible : Jahiz / Aristote / Averroès", *Actes des troisièmes assises de la traduction littéraire*, Actes / Sud, Arles, 1987.
- "Poétique d'un tombeau", *Magazine littéraire* n° 251, mars 1988, Paris.
- "L'imagination créatrice", *Lettre internationale*, hiver 1988/1989, Paris.
- "La fin des saints", *Revue d'études palestiniennes* n° 30, hiver 1989, Paris.
- "Ecrire entre les langues", *Revue d'études palestiniennes* n° 35, printemps 1990, Paris.
- "La trace, le signe", *Cahiers Intersignes* n° 1, 1990, Alef, Paris. (Paru aussi dans *L'Image dans le monde arabe*, dir. par G. Beauge et J-F. Clément, CNRS, 1995.
- "Le mystère des livres", *Impressions de voyage 1987/1988/1989*, Catalogue Foire du livre de Tunis, Ambassade de France éd. 1990.
- "Images", *La Presse*, 17/03/1991, Tunis.
- "La guerre préventive et le désir de grandeurs", *Libération*, 27/03/1991, Paris.
- "Voiles", *Cahiers Intersignes* n° 2, 1991, éd. Intersignes, Paris.
- "Etat des lieux", *Label France* n° 1, mai–juin 1991, Paris.
- "Entre l'un et l'autre", *Esprit / Les Cahiers de l'Orient*, 1991, Paris.
- "La guerre préventive", *Coup de soleil* n° 9, mai–juin 1991, Association Coup de Soleil, Paris.
- "Le Maroc concept pictural", *Belkahia, Bellamine, Cherkaoui, Kacimi, Peintres du Maroc*, Institut du Monde Arabe, Paris, 1991. Ce texte est paru dans le catalogue consacré à l'exposition (annulée) *Six peintres du Maroc*, Grand Palais , Paris, octobre 1990.
- "Le nom du poète", *Détours d'écriture* n° 16, 1991, Sillages, Aix-en-Provence.
- "Ecriture et double généalogie", Actes du colloque, *Lectures dans la pensée de Khatibi*, (11-12 juillet 1990), El Jadida (Maroc), 1991.
- "La forêt, la lettre", René Feurer, *Douze Dits de Bistami*, Musée Bab El Kébir, Rabat – Musée Bab Doukkala, Marrakech – Musée Batha, Fès. 1992.
- "La disparition", *Cahiers Intersignes* n° 4/5, automne 1992, Paris.
- "L'inconciliable réconcilié", *Dernières nouvelles d'Alsace* n° 258, 03/11/1992, Carrefour des littératures européennes de Strasbourg.
- "Epiphanie et jouissance", *Cahiers Intersignes* n° 6&7, 1993, Paris.
- "En attendant une autre communauté", *Pour Rushdie (Cent intellectuels arabes et musulmans pour la liberté d'expression)*, La Découverte / Carrefour des

littératures / Colibri, Paris, 1993.

- "Les sentiments de la nature en islam", *Les Sentiments de la nature*, dir. par Dominique Bourg, La Découverte, Paris, 1993.
- "La maison de l'araucaria", *Une enfance d'ailleurs (17 écrivains racontent)*, textes inédits recueillis par Nancy Huston et Leïla Sebbar, Belfond, Paris, 1993.
- "L'Europe comme extrême", *Esprit* n° 20, mars–avril 1994, Paris.
- "Déclaration de Carthage", texte rédigé avec Adonis et signé par treize écrivains arabes lors de la réunion conjointement organisée par l'UNESCO et le Pen International, Carthage, le 21/09/1994.
- "Hors la rémanence de la servitude", *Cahiers Intersignes* n° 8/9, 1994, L'aube, Paris.
- "Pourquoi Dédale ? " ; "L'icône mentale", *Dédale* n° 1&2, 1995, Maisonneuve & Larose, Paris.
- "L'interruption généalogique", *Esprit,* janvier 1995, Paris.
- "La généalogie du peintre", Catalogue sur *La Peinture tunisienne*, Institut du Monde Arabe, printemps 1995, Paris.
- "L'arabe, langue morte", Rencontres de la Bibliothèque municipale de Marseille, Comptes-Rendus, du 5 mai au 27 juillet 1995, Polycopié. 1995.
- "Art and trance", *Vital, Three contemporary African Artists, Cyprien Tokoudagba, Touhami Ennadre, Farid Belkahia,* Tate Gallery Liverpool. Ce texte a été repris en français sous le titre "Art et transe", *Esprit,* mars 1996, Paris.
- "Eclats de mémoire", *Méditerranées, portraits de lieux avec mémoire*, Album d'art rassemblant des photos de Fabienne Barre, éd. Contre-join, Paris, 1995.
- "Hammam" *Les Offrandes de l'ombre*, photographies de Kamel Dridi, éd. Eric Koeler, Paris, 1995.
- "Le partage", *Dédale* n° 3&4 (*Multiple Jérusalem*), printemps 1996, Maisonneuve & Larose, Paris.
- "La double mémoire", *Ré Soupault, La Tunisie 1936-1940*, Photographies, sous la direction de Manfred Metzner, Wunderhorn, Heidelberg. 1996. Texte repris dans *Dédale* n 5&6, printemps 1997, Maisonneuve & Larose, Paris.
- "Ouverture / Argument", *Dédale* n 5&6, 1997, Maisonneuve & Larose, Paris.
- "Bellamine Fouad : Couleur sur couleur", Catalogue *Art contemporain arabe*, IMA, Paris, s.d.

4) <u>Entretiens :</u>

- "Briser le lien institutionnel où se cristallise le refoulement idéologique", avec Abdellah Memmès, *L'Opinion*, avril 1979, Rabat.

- "Le chantre de l'entre-deux des cultures", avec Jibril Mohamed, *Lamalif* n° 107, juin–juillet 1979, Rabat.
- "Le Maghreb et la France sont solidaires", avec Jelila Hafsia, *La Presse*, 12/09/1979, Tunis.
- "L'irrévocable insatisfaction devant l'œuvre plastique tunisienne", avec Jellel Kesraoui, *Le Maghreb* n° 9, 06/06/1981, Tunis.
- "Récit de l'errance", avec Mohamed Balhi, *Algérie-Actualité* n° 891, du 11 au 17/11/1982, Alger.
- "Entre l'expression française et l'identité arabe", avec Jacqueline Arnaud, Französisch heute, 2, juin 1984, dir. par Ahmed Moatassime, Diesterweg, Frankfort.
- "Lam 'aktachifi-s-sûfiyyah illâ fî Europa", avec Îssâ Makhlouf, *Al Yom Assabeh*, 27/10/1986, Paris.
- "La quête de la modernité", avec Jelila Hafsia, *La Presse de Tunisie*, 20/11/1986, Tunis. (entretien repris sous le titre "L'urgence de la modernité" dans *Parcours maghrébins / Repères* n° 5, février 1987, Tunis.
- "Surprise de l'hybridation", avec Tahar Djaout, *Parcours maghrébins / Repères* n° 3, 1986, Tunis.
- "Le corpus arabe ancien contient des richesses qui répondent aux exigences de la modernité", avec Najib Rfaïf, *Almaghrib*, 18-19/01/1987, Rabat.
- "Je suis en retrait tout court", avec Khalil Raïs, *L'Opinion*, 30/01/1987, Rabat.
- "Le véritable exil est toujours intérieur", avec Hakim Bakrim, *Le Matin du Sahara Magazine*, du 01 au 08/02/1987, Rabat.
- " "Je" est un autre", avec Philippe Gardénal, *Arabies* n° 7/8, juillet–août 1987, Paris.
- "Aktubu fi-l-anâ lâ fi-n-nahnu", avec Saloua Naïmi, *Koll-al-Arab* n° 269, 21/10/1987, Paris.
- "Ecriture et esthétique", avec Zoubida Skiredj Hassar, *L'Opinion*, 25/03/1988, Rabat.
- "At-Tashâbuhu badala-l-'ikhtilâf", avec A. Ch. [sic], *Al-'Alam at-thaqâfî*, n° 884, 30/06/1988, Rabat.
- "L'écrivain, paria ou notable ?", avec Moncef Ghachem, *Le Temps*, 01/02/1989, Tunis.
- "Dans le parcours solaire", avec Moncef Ghachem, *Le Temps*, 02/02/1989, Tunis.
- "L'écriture est une instance de survie", avec Emma Bel Haj Yahia, *Le Maghreb* n° 138, 10/02/1988, Tunis.
- "Après l'errance, des haltes", avec Tahar Bekri, *Le Temps*, 15/08/1990, Tunis.
- "Bistami est un aventurier de l'être", avec Tahar Djaout, *Algérie-Actualité* n° 1264, 04/10/1990, Alger.
- "L'islam interne à l'Occident", avec Guy Scarpetta, *La Règle du jeu* n° 7, mai 1992, Paris.

- "Une double dérive", avec Zakya Daoud, *Panoramiques, Les malaises franco-arabes, de A jusqu'à Z,* 1992.
- "Il n'y a plus de viabilité pour un horizon propre", avec Ridha Kéfi, *Le Temps,* 02/06/1993, Tunis.
- "Notre rapport au passé est très répétitif", avec Ridha Kéfi, *Le Temps,* 09/06/1993, Tunis.
- "Fadhel Jaziri, médecin de l'âme", avec Amira Ben Youssef, *Le Renouveau* n° 1511, 06/01/1993, Tunis.
- "Il est temps de reconsidérer notre rapport au passé", avec Ridha Kéfi, *Confluences* n° 6, printemps 1993, L'Harmattan, Paris.
- "Entretien" réalisé par Jabbar Yassin Husin et Xavier Person, *Abdelwahab Meddeb,* Office du Livre en Poitou-Charentes, Poitiers, 1993.
- "Les véritables destructeurs de l'islam", avec Grégoire Pinson, *Télérama* n° 2337, 26 octobre 1994, Paris.
- "Sur l'art et l'Afrique", dialogue avec Jean-Hubert Martin, *Rencontres africaines,* Institut du Monde Arabe, Paris, 1994.
- "La mondialisation culturelle est d'abord un travail d'archéologie et de généalogie", avec Saïda Charafeddine, *La Presse* n° 8, 09/10/1995, Tunis.
- "Les intégristes sont dépourvus de spiritualité", avec Adil Hajji, *Téléplus Hebdo* n° 94, du 29 mars au 04 avril 1997, Casablanca (Maroc).

5) Filmographie :

- "La lettre et l'esprit. De la calligraphie arabe", Commentaire d'un film sur la calligraphie arabe réalisé par M. Charbagi, 1983.
- Scénario – commentaire d'un film sur le *Pèlerinage à la Mecque,* réalisation K. El-Ouer, Paris, 1990.
- *Miroirs de Tunis,* film réalisé par Raoul Ruiz, Alif Productions, Paris, 1993.
- "Francophonie", entretien avec Alain Rey, *Le Canal du Savoir* n° 73, Arts & Education, Paris, mars 1996.

6) Etudes sur Meddeb :

- Abdeljaouad (Hédi), "Tradition and modenity in Meddeb's *Talismano*", in *Celfan,* IV : 2, 1985, Philadelphie (U.S.A.).
- Alloula (Malek), "*Talismano*", in *Magazine littéraire,* avril 1979, Paris.
- "Le délire hérétique du corps", *Algérie-Actualité* n° 126, semaine du 27/09 au 03/10/1979, Alger.
- Arnaud (Jacqueline), "Au carrefour des voies méditerranéennes : *Talismano* d'A. Meddeb, ou la quête des signes", *Gli Interscambi E Socio-Economici Fra l'Africa Settetrionale E l'Europa Mediterranea,* dir. par Luigi Serra, Vol. 2, Napoli, 1986.
- "Ben Jelloun (Tahar), - "Entre l'islam et l'occident", *Le Monde,* 12/10/1986,

Paris.

- "Ibn 'Arabî le mystique", *Le Monde*, 22/01/88, Paris.
- Berque (Jacques), "Une recherche initiatique", *le Monde* du 22/02/1980, Paris.
- Bouboune (Mourad), "Tunis ville-mémoire", *Demain l'Afrique*, 26/03/1979, Paris.
- Costaz (Gilles), "*Talismano", Le Matin de Paris*, 15/04/1979, Paris.
- Déjeux (Jean), "Abdelwahab Meddeb, *Talismano*", *Mondes et cultures*, Tome XLI. 2 1981, Paris.
- Dhofari (Temim), "*Talismano :* les détours de la mémoire", *Celfan* I : 1, 1982, Philadelphie (U.S.A.).
- Djaout (Tahar), "Les détours de la mémoire", *El-Moudjahid*, 8-9/04/1979, Alger.
- "Quelques os, quelques ors…", *Algérie / Actualité* n° 14, 20/01/1988, Alger.
- Dupuy (Gérard) "En français dans le texte", *Libération*, 22/11/1979, Paris.
- El Alami (Abdellatif), *Ecriture d'un espace et espace d'une écriture à travers "Harrouda" de T. Ben Jelloun et "Talismano" d'A. Meddeb*, Thèse de doctorat de 3ème cycle, 1982, Aix-en-Provence.
- " L'archaïsme, le nomadisme et la diversité", *Sindbad*, février 1983, Rabat.
- El Goulli (Sophie), " Un mysticisme du XXème siècle", *Le Temps*, 13/01/1988, Tunis.
- El Houssi (Majid), "La halte et le passage dans *Talismano* et *Phantasia", Estratto da Le culture esoteriche mella letteratura francese. Le culture esoteriche nelle letteratura francophone*, Schena Editore, Pavia, 1987.
- "A tombeau ouvert", *L'Opinion*, 04/03/1988, Rabat.
- Farès (Nabil ), " Système du corps en friche", in *Chemin de la Ronde*, n° 2, Automne 1979, Marseille/Aix.
- Feguigui (Zoubida), *Narration et genre dans "Talismano" de Meddeb* (D.E.A.), Paris VII, 1988.
- Gardénal (Philippe), "A propos de *Phantasia*", *Qui-vive International* n° 4, 1986, Paris.
- "La prose du Transméditerranéen", in *Libération*, 12/01/1987, Paris.
- Gharbi (Mongi), " La huppe et le paon", *La Presse*, 29/01/1989, Tunis.
- Guermiche (Salah), " Partout étranger, partout chez toi", *Jeune Afrique* n° 1357, 07/01/1987, Paris.
- Heller-Goldenberg (Lucette), " L'entre-deux culturel d'Abdelwahab Meddeb" (extraits choisis et présentés), *Cahier d'études maghrébines*, Cologne, 1987.
- Jay (Salim), "Abdelwahab Meddeb, *Talismano", Afrique littéraire* n° 70, 1983, Paris.

- Jegham (Najeh), *Ecriture de l'indéfini , in-défini de l'écriture : lectures de "Phantasia" d'A. Meddeb*, thèse de doctorat (N.R), Paris XIII, 1993.
- Kéfi (Ridha), "Comment déjouer l'identité", *Le Temps*, 09/04/1979, Tunis.
- "Le roman de l'exil : ""*Phantasia"* de Abdelwahab Meddeb", *Le Temps*, le 09/09/1986, Tunis.
- Khatibi (Abdelkébir), "Bilinguisme et littérature", *Maghreb pluriel*, SMER / Denoël, Paris, 1983.
- Kilito (Abdelfattah), "Meddeb et ses doubles", *Lamalif*, novembre 1986, Casablanca (Maroc).
- *Les littératures francophones depuis 1945*, Joubert (Jean-Louis), Lecarme (Jacques), Tabone (Eliane) et al. Bordas, Paris, 1986.
- Lotfi (Belkhira), *Le vacillement du "je" dans "Talismano" de Meddeb* (D.E.A), Nice, 1987.
- Makhlouf (Îssa), "mashrû' taharrur" *Al Yom Assabeh* n° 116, 20/07/1986, Paris.
- Memmès (Abdellah), *Littérature maghrébine de langue française : signifiance et interculturalité*, Okad, Rabat, 1992.
- Memmi (Albert), *Ecrivains francophones du Maghreb*, Seghers, Paris, 1985.
- Metref (Arezki), "Le double labyrinthe de Meddeb", *El Moudjahid*, 14/01/1987, Alger.
- Montaut (Annie), "Abdelwahab Meddeb : un nouveau tournant dans la littérature tunisienne", *Présence francophone* n° 24, 1980, Montréal.
- Mouillaud-Fraisse (Geneviève), "Dans une langue à images", *Impressions du Sud*, 2ème trimestre 1988, Aix-en-Provence.
- Nardini (Bernard), *Le texte et sa mémoire : Essai de lecture de "Phantasia" d'Abdelwahab Meddeb*, (D.E.A), Aix-Marseille, 1987.
- Ollier (Claude), "Le don du lien", *Abdelwahab Meddeb*, Office du Livre en Poitou-Charentes, Poitiers, 1993.
- Roche (Anne), "Intertextualité et paragrammatisme dans *Talismano*", *Peuples méditerranéens* n° 30, janvier-mars 1985, Paris.
- ""Wanderer-Phantasie" (sur *Phantasia*, d'Abdelwahab Meddeb)", *Recherches et travaux*, Bulletin n° 31, 1986, Université de Grenoble.
- "Abdelwahab Meddeb, *Tombeau d'Ibn 'Arabî :* notes de lecture", *Revue d'études palestiniennes* n° 27, printemps 1988, Paris.
- "La main coupée", *Abdelwahab Meddeb*, Office du Livre en Poitou-Charentes, Poitiers, 1993.
- Rodinis (Giuliana Toso), "Une lecture italienne de Abdelwahab Meddeb", *le Banquet maghrébin* (collectif), Bulzoni, Rome, 1991.
- "A. Meddeb, R. Lull et Cervantès : réflexions sur la tolérance et l'entre-deux", *Europas islamische Nachbarn*, dir. par Ernestpeter Ruhe, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995.
- Sebbar (Leïla), "L'exil des lettres", *Magazine littéraire*, septembre 1986, Paris.

- Tebourbi (Khaled), "Humain, plus humain…", *Dialogue* n° 642, le 26/01/1987, Tunis.
- Van den Heuvel (P.), "Le discours littéraire "francophone" : un corps à corps", *Orientations des littératures francophones depuis 1980*, Congrès international d'études francophones, Université de Paris XII – Créteil (18-20 mai 1989).
- Zoppellari (Anna), "Le sentiment du sublime dans l'œuvre d'Abdelwahab Meddeb", *Francophonie plurielle*, Actes du congrès mondial du Conseil international d'études francophones tenu à Casablanca (Maroc), du 10 au 17 juin 1993, Hurtubise HMH, 1995.
- "Notes sur *"Tombeau d'Ibn 'Arabî"* de Abdelwahab Meddeb", *Voix tunisiennes de l'errance*, dir. par Giuliana Toso Rodinis, Palumbo, Padova (Italie), 1995.
- Zoubir (Abdelhamid), "Au cœur de "*Talismano*"", *Algérie-Actualité* n° 891, semaine du 11 au 17/09/1982, Alger.

7) Littérature maghrébine :

- *Annuaire biographique de la francophonie 1986-1987*, réunissant 3000 biographies rassemblées par Simon-Pierre Nothomb, Nathan, Paris, 1986.
- Barety (Marc), *Les Mots arabes et berbères dans la littérature maghrébine d'expression française*, Thèse de 3è cycle, Paris XIII, 1985.
- Béji (Hélé), *L'œil du jour*, Maurice Nadeau, Paris, 1995.
- Ben Abda (Selwa), *Bilinguisme et poétique chez T. Ben Jelloun*, thèse de doctorat de l'université, Sorbonne, 1989-1990.
- Bonn (Charles), "La traversée, arcane du roman maghrébin ?", *Visions du Maghreb* (collectif), Edisud, Aix-en-Provence, 1985.
- Bouraoui (Hédi), "Poésie Art Pluriel, le verbal et le visuel en question", *Littérature maghrébine d'expression française de l'écrit à l'image*, Collectif, Publications de la faculté des lettres et des sciences humaines de Meknès (Maroc), 1987.
- Bourboune (Mourad), *Le Muezzin*, Christian Bourgois, 1968.
- Brahimi-Chapuis (Denise), Belloc (Gabriel), *Anthologie du roman maghrébin, négro-africain, antillais et réunionnais d'expression française de 1945 à nos jours*, CILF – Delagrave, 1986, s.l.
- Chikhi (Beïda), *Maghreb en textes (Ecriture, histoire, savoirs et symboliques)*, L'Harmattan, Paris, 1996.
- Chraïbi (Driss), *Une Enquête au pays*, Seuil, Paris, 1981.
- *L'Inspecteur Ali*, Denoël, Paris, 1991.
- Déjeux (Jean), *Littérature maghrébine de langue française*, Naaman, Sherbrook, Quebec, Canada, 1980, (1ère édition 1973).
- Descamps (Christian), *Poésie du monde francophone*, Le Castor astral, Le Monde, 1986. s. l.

- Dib (Mohamed), *Ombre gardienne*, Sindbad, Paris, 1984.
- *Dictionnaire de la littérature française et francophone*, dir. par Jacques Demougin, Larousse, Paris, 1987.
- El Azzabi (Moufida), *Les effets littéraires du bilinguisme dans la littérature algérienne (Etude de "Nedjma", "Dieu en Barbarie", "Le Maître de chasse" et "Le Démantèlement")*, thèse de doctorat, U.P.N. 1992.
- El Maleh (Edmon Amran), *Aïlen, ou la nuit du récit*, Maspéro, Paris, 1983.
- Farès (Nabil), *L'Exil et le désarroi*, Maspéro, Paris, 1976.
- Feraoun (Mouloud), *Jours de Kabylie*, Seuil, Paris, 1968.
- Gontard, (Marc), *Violence du texte*, L'Harmattan / SMER, Paris / Rabat, 1981.
- Hadj Ali (Bachir), *Que la joie demeure*, (Extraits), Pierre Jean Oswald, Paris, 1970.
- Khaireddine (Mohamed), *Le Déterreur*, Seuil, Paris, 1973.
- Khatibi (Abdelkébir), *Le livre du sang*, Gallimard, Paris, 1979.
- *Maghreb pluriel*, SMER / Denoël, Paris, 1983.
- Khatibi (Abdelkébir), Hassoun (Jacques), *Le Même livre*, éditions de l'Eclat, SMER, Paris, 1985.
- Khatibi (Abdelkébir), *Par-dessus l'épaule*, Aubier, Paris, 1988.
- *Un Eté à Stockholm*, Flammarion, Paris, 1990.
- Laâbi (Abdellatif), *Les rides du lion*, Messidor, Paris, 1989.
- *Exercices de tolérance*, La Différence, Paris, 1993.
- *L'Etreinte du monde*, La Différence, Paris, 1993.
- Luthi (J.J.), Viatte (A.), Zananiri (G.), *Dictionnaire général de la francophonie*, Letouzey et Ané éditeurs, Paris, 1986.
- Memmi (Albert), *Ecrivains francophones du Maghreb, anthologie*, Seghers, Paris, 1985.
- Michel-Mansour (Thérèse), *La Portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, Publisud, Paris, 1994.
- Sefroui (Ahmed), *La Boîte à merveilles*, Seuil, Paris, 1954.
- Sellin (Eric), "De l'image à l'écrit et de l'écrit à limage dans la littérature maghrébine de graphie française", *Littérature maghrébine d'expression française, de l'écrit à l'image.* Collectif, Publications de la faculté des lettres et des sciences humaines de Meknès (Maroc), 1987.
- Serhane (Abdelhak), *Messaouda*, Seuil, Paris, 1983.
- Yacine (Kateb), *Nedjma*, Seuil, Paris, 1956.

8) <u>Soufisme et islam :</u>

- 'Amirah (Abderrahmân), *At-Tassawwufu-l-'Islâmî*, Le Caire, s. d.
- 'Âssî (Hassan), *At-Tassawwufu-l-'Islâmî*, Beyrouth, 1994.
- *Le Coran*, traduction de Jacques Berque, Sindbad, Paris, 1990.

- Corbin (Henri), *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, Flammarion, Paris, 1977 (1ère édition, 1958).
- *Histoire de la philosophie islamique*, Gallimard, Paris, 1964.
- *Avicenne et le récit visionnaire*, Berg International, Paris, 1979.
- Deladrière (Roger), "Abû Yazîd Al-Bistamî et son enseignement spirituel", *Arabica* n° XIV, 1967, E.J. Brill, Leiden.
- Emir Abdel-Kader, *Ecrits spirituels*, présentés et traduits par Michel Chodkiewiz, Seuil, Paris, 1982.
- Hallâj (Al-Hossayn Ibn Mansour), *Kitâb Al-Tawâsîn*, avec une introduction critique, des observations, des notes et trois indices par Louis Massignon, Geuthner, Paris, 1913.
- *Dîwân*, traduit de l'arabe et présenté par Louis Massignon, Seuil, Paris, 1981 (1ère édition L. Massignon 1955)
- Hassan (Ahmed Ali), *At-Tassawwufu Jadaliyyatun wa Intimâ'*, Damas, 1990.
- Îbish (Youssef), *As-Sohrawardî-l-Maqtûl* (choix de textes), Beyrouth, 1990.
- Ibn 'Arabî (Muhyiddîne), *Fuçus al-Hikam*, Texte établi et commenté par Abû al-'Alâ 'Afîfî, Beyrouth, 1980 (1ère édition, Le Caire, 1946).
- *La Sagesse des prophètes, (Fuçus Al-Hikam)*, Traduction et notes par Titus Burckhardt, Albin Michel, Paris, 1974 (1ère édition, 1955, Jean Herbert).
- *Turjumân al-Ashwâq*, Beyrouth, 1966.
- *L'Alchimie du bonheur parfait*, Traduit et présenté par Stéphane Ruspoli, Berg International, Paris, 1981.
- *Traité de l'amour*, Traduction, notes et introduction de Maurice Gloton, Albin Michel, Paris, 1986.
- *Voyage vers le Maître de la puissance*, Traduit par Corine Derblum, d'après la traduction anglaise de Rabia Terri Harris, Paris, Le Rocher, 1987.
- *Al-Waçâyâ*, Beyrouth, 1988.
- *Al-Isrâ 'Ilâ-l-Maqâmi-l-Asrâ ou Kitâb al-Mi'âj*, texte établi et commenté par Souâd Al-Hakîm, Beyrouth, 1988.
- *Le Chant de l'ardent désir*, Choix de poèmes , traduction de l'arabe par Sami-Ali, Sindbad, Paris, 1989.
- *Al-Futûhât al Makkiyya* Volume 2, Ed. Osmân Yahia, Le Caire, 1992.
- *Tafsîr*, 2 tomes, Beyrouth, s. d.
- *Muhâdaratu-l-Abrâr wa Musâmaratu-l-Akhyâr*, 2 tomes, Beyrouth, s. d.
- Jîlî (Abdelkarîm), *Al-Manâdhiru-l-Ilâhiyya*, Texte établi et commenté par Najâh Mahmoud Al-Ghanîmî, Le Caire, 1987.
- Kalâbâdhî, *Traité de soufisme*, traduit de l'arabe et présenté par Roger Deladrière, Sindbad, Paris, 1981 ; trad. de *At-Ta'arruf Limadhhab Ahl at-Tassawwuf.*

- *At-Ta'arruf Limadhhab Ahl at-Tassawwuf*, texte établi par Ahmed Shams-Eddîne, Beyrouth, 1993.
- Massignon (Louis), "Shath", *Encyclopédie de l'Islam I*, Brill, Leyden, 1992.
- Niffarî (Mohamed Ibn Abd El Jabbâr), *Al-Mawâqif wa-l-Mukhâtabât*, texte établi par Arthur Arberry, Le Caire, 1985.
- Qushayrî (Abdelkarîm Ibn Hawâzine), *Ar-Rissâlatu-l-Qushayriyyah*, texte établi par Ma'rouf Zureiq et A. Abd-El Hamîd Baltajî, Beyrouth, 1993.
- *Sahîh Al-Bokhârî*, volume 3, Beyrouth, s. d.
- Sayyouti (Jalâl-Eddine), *Al-Âyatu-l-Kubrâ fî sharhi qissati-l-'isrâ*, texte établi et présenté par Mohyddîne Mastou, Damas / Beyrouth / Médine, 1987 (3ème édition).
- Sohrawardî, *L'Archange empourpré*, traduit par Henri Corbin, Fayard, Paris, 1976 ; trad. de *Al-Ghurbatu-l-gharbiyyah.*
- Sulamî (Abû Abderrahmân), *Tabaqâtu-s-Sûfiyyah*, texte établi par Noureddine Sharîbah, Le Caire, 1986.

9) Textes littéraires, critique, linguistique, philosophie :

- Abastadou (Claude), "Avant propos", *Littérature* n° 27 (*Métalangage(s)*), octobre 1977, Larousse, Paris.
- Apollinaire (Guillaume), *Alcools*, Gallimard, Paris, 1980, (1ère édition, 1920).
- *Calligrammes*, Gallimard, Paris, 1982, (1ère édition, 1925).
- Baetens (Jan), "Le transscripturaire", *Poétique* n° 73, février 1988, Seuil, Paris.
- Bakhtine (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.
- Barthes (Roland), *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1977.
- *L'Obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982.
- Bataille (Georges), *L'Expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 1992, (1ère édition, 1943).
- *Le Bleu du ciel*, U.G.E., 10/18, Paris, 1970, (1ère édition, 1957, J-J. Pauvert).
- *Théorie de la religion*, Gallimard, Paris, 1973.
- Bauret (Gabriel), "La peinture et son commentaire", *Littérature* n° 27, octobre 1977, Larousse, Paris.
- Bénichou (Paul), *L'Ecole du désenchantement*, Gallimard, Paris, 1992.
- Benveniste (Emile), *Problèmes de linguistique générale*, I, Gallimard, Paris, 1976 (1ère édition, 1966).
- *Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, Paris, 1974.
- *La Bible*, traduite des textes originaux hébreu et grec par Louis Second,

Genève, 1979.

- Borgès (Jorge Luis), *L'Aleph*, Gallimard, Paris, 1994 ((1ère édition, 1967).
- Borillo (Andrée), "Discours ou métadiscours", *DRLAV* n° 32, 1985, Paris.
- Boulestreau (Nicole), "…comme une langue commune. Eluard à l'école de Paulhan", *Littérature* n° 27, octobre 1977, Larousse, Paris.
- Boutang (Pierre), *Le Temps (Essai sur l'origine)*, Hatier, Paris, 1993.
- Braudel (Fernand), *La Méditerranée (Espace et histoire)*, Flammarion, Paris, 1985.
- Butor (Michel), *L'Emploi du temps*, Minuit, Paris, 1957.
- Caillois (Roger), *L'Ecriture des pierres*, Skira / Flammarion, Genève / Paris, 1981 (1ère édition, 1970).
- Calvet (Jean-Louis), "Au pied de la lettre", *Langages* n° 75 (*Lettres et icônes*), septembre 1984, Paris.
- Canetti (Elias), *Les voix de Marrakech*, Albin Michel, Paris, 1980.
- Cardinal (Philippe), *Lehnert et Landrock*, Institut d'Orient, Paris, 1985.
- Cendrars (Blaise), *Du Monde entier*, Gallimard, Paris, 1980, (1ère édition, 1947, Denoël).
- Charles (Michel), *Rhétorique de la lecture*, Seuil, Paris, 1977.
- Chateaubriand (F-R.), *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Garnier-Flammarion, Paris, 1968.
- Christin (Anne-Marie), "L'écrit et le lisible, le dix-neuvième siècle français", *Cahiers Jussieu /3, L'Espace et la lettre*, U.G.E. (10/18), Paris, 1977.
- "Rhétorique et typographie, la lettre et le sens", *Revue d'esthétique*, 1979/1-2, (*Rhétorique, sémiotique*), U.G.E. (10/18), Paris.
- "Retour aux idéogrammes", *Langages* n° 75, (*Lettres et icônes*),septembre 1984, Paris.
- Collot (Michel), "L'horizon typographique dans les poèmes de Reverdy", *Littérature* n° 46, mai 1982, Larousse, Paris.
- Compagnon (Antoine), *La Seconde main*, Seuil, Paris, 1979.
- "La glossolalie : une affaire sans histoire ?", *Critique* n° 387-388, août-septembre 1979, Minuit, Paris.
- Comte-Sponville (André), "Vivre, c'est perdre", *Autrement* n° 128 (n° spécial *Deuils*), mars 1992, Paris.
- Coste (Daniel), "Métalangages, activité métalinguistique et enseignement / apprentissage d'une langue étrangère", *DRLAV* n° 32 (*Métalangage, métadiscours, métacommunication*), 1985.
- Courtine (Jean-Jacques), "Les silences de la voix. Histoire et structure de la glossolalie", *Langages* n° 91, septembre 1988, (*Les Glossolalies)*, Paris.
- Dante, *La Divine comédie*, traduction Henri Longnon, Garnier Frères, Paris, 1962.
- *Vie Nouvelle, Œuvres complètes*, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, 1965.
- Darbelnet (J.), "Bilinguisme et traduction", *Le Français moderne*, n° 4, octobre 1980, D'Artrey, Paris.

- Debray-Genette (Raymonde), "Génétique et poétique : esquisse de méthode", *Littérature* n° 28, Décembre 1978, Larousse, Paris.
- Delas (Daniel), "Confondre et ne pas confondre", *Littérature* n° 27, octobre 1977, Larousse, Paris.
- Deleuze (Gilles), *Nietzsche et la philosophie*, P.U.F. Paris, 1988 (1ère édition, 1962)
- Derrida (Jaques), *De la Grammatologie*, Minuit, Paris, 1967.
- *Dictionnaire de linguistique*, Dubois (J.), Giacono (M.), Guespin (L.) et ali. Larousse, Paris, 1973.
- Dubois (Philippe), "Code, texte, métatexte", *Littérature* n° 12, Décembre 1973, Larousse, Paris.
- "L'italique et la ruse de l'oblique", *Cahiers Jussieu /3*, U.G.E. (10/18), Paris, 1977.
- Dumur (Guy), *Delacrois et le Maroc*, Hersher, Paris, 1988.
- Duplan (Pierre), "Pour une sémiologie de la lettre", *Cahiers Jussieu /3*, U.G.E. (10/18), Paris, 1977.
- Dupriez (Bernard), *Gradus (Les procédés littéraires)*, U.G.E. (10/18), Paris, 1984.
- Eco (Umberto), *Les limites de l'interprétation*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1992.
- Eisenzweig (Uri), "Métalangage : les paradoxes de la référence", *Littérature* n° 27, octobre 1977, Larousse, Paris.
- *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard / Seuil, Paris, 1980 (1ère édition, 1970).
- Etiemble, *L'Ecriture*, Gallimard, Paris, 1973.
- Ferraris (Denis), "Quastio de legibilibus aut legendis scriptis, Sur la notion de lisibilité en littérature", *Poétique* n° 43, septembre 1980, Seuil, Paris.
- Février (Jacques), *Histoire de l'écriture*, Payot, Paris, 1959 (1ère édition, 1948).
- Fontanier (Pierre), *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977.
- Foucault (Michel), *Les Mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1992 (1ère édition, 1966).
- Freud (Sigmund), *Métapsychologie*, Gallimard, Paris, 1968.
- Gadamer (Hans-Georg), *Vérité et méthode*, Seuil, Paris, 1976.
- Gauchet (Marcel), *Le Désenchantement du monde*, Gallimard, Paris, 1985.
- Gauthier (Guy), "Image et texte, le récit sous le récit", *Langages* n° 75 (*Lettres et icônes)*, septembre 1984, Paris.
- Genette (Gérard), *Figures I*, Seuil, Paris, 1966.
- *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.
- *Mimologiques (voyage en Cratylie)*, Seuil, Paris, 1976.
- *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.
- *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.
- *Grammaires Larousse du français contemporain*, Chevalier (J-C), Blanche-Benveniste (C.), Arrivé (M.) et al, Larousse, Paris, (1ère édition, 1964).

- Groupe μ, *Rhétorique de la poésie*, Complexe, Bruxelles, 1977.
- "Images iconique et plastique", Sur le fondement de la sémiotique visuelle", *Revue d'esthétique*, n° 1&2 (*Rhétorique, sémiotique)*, 1979, U.G.E. (10/18), Paris.
- *Rhétorique générale,* Seuil, Paris, 1982.
- Guillerm (Luce), "L'intertextualité démontée : le discours sur la traduction", *Littérature* n° 55, octobre 1984, Larousse, Paris.
- Guiraud (Pierre), "Etymologie et étymologia", *Poétique* n° 11, 1972, Seuil, Paris.
- Hagège (Claude), *L'Homme de paroles,* Fayard, Paris, 1985.
- Hamon (Philippe), "Notes sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique", *Littérature* n° 14, mai 1974, Larousse, Paris.
- "Texte littéraire et métalangage", *Poétique* n° 31, septembre 1977, Seuil, Paris.
- Hassoun (Jacques), "Perte et passion", *Autrement* n° 128 (n° spécial *Deuils*), mars 1992, Paris.
- Haynal (André), *Dépression et créativité (Le sens du désespoir)*, Césura Lyon édition, Lyon, 1987.
- Heidegger (Martin), *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1980 (1ère édition, 1958).
- "L'être comme vide et comme richesse", *Hermès* n° 6 (*Le Vide)*, 1969, Minard, Paris.
- Helbo (André), *Michel Butor, vers une littérature du signe*, Complexe, Bruxelles, 1975.
- Idt (Géneviève), "Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces hétérographes", *Littérature* n° 27, octobre 1977, Larousse, Paris.
- Jakobson (Roman), *Huit questions de poétique*, Seuil, Paris, 1977.
- *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1981 (1ère édition, 1963).
- Jenny (Laurent), "La stratégie de la forme", *Poétique* n° 27, 3ème trimestre 1976, Seuil, Paris.
- Klinkenberg (J-M.), "L'archaïsme et ses fonctions stylistiques", *Le Français moderne* n° 1, janvier 1970, D'Artrey, Paris.
- Kofman (Sarah), *Nietzsche et la métaphore*, Galilée, Paris, 1983 (1ère édition, 1972, Payot).
- Kristéva (Julia), *Recherches pour une Sémanalyse,* Seuil, Paris, 1969.
- *Le langage, cet inconnu*, Seuil, Paris, 1981.
- *Soleil noir (Dépression et mélancolie)*, Gallimard, Paris, 1987.
- "En deuil d'une langue ?", *Autrement* n° 128 (n° spécial *Deuils*), mars 1992, Paris.
- Lacan (Jacques), *Le Séminaire*, Livre XX (*Encore*), Seuil, Paris, 1975.
- Lanly (A.), *Le Français d'Afrique du nord, Etude linguistique*, Bordas, Paris-Montréal, 1970.
- Lapacherie (Jean Gérard), "De la grammatextualité", *Poétique* n° 59,

septembre 1984, Seuil, Paris.

- "Le poème pictural", *Littérature* n° 59, octobre 1985, Larousse, Paris.
- Laufer (Roger), "Texte et typographie", *Littérature* n° 46, Larousse, mai 1982, Paris.
- Lebenstein (Jean-Claude), "Note relative au Coup de dés", *Critique* n° 397-398, juin-juillet 1980, Minuit, Paris.
- Mallarmé (Stéphane), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Gallimard, 1976.
- Marouzeau (J.), *Précis de stylistique française*, Masson et Cie éditeurs, Paris, 1969 (1ère édition, 1946, Masson).
- Maume (J-L.), "L'apprentissage du français chez les arabophones maghrébins (Diglossie et plurilinguisme en Tunisie)", *Langue française* n° 19, septembre 1973, Larousse, Paris.
- Mortier (Roland), *La poétique des ruines en France*, Droz, Genève, 1974.
- Mounin (Georges), *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1980 (1ère édition, 1963).
- Nerval (Gérard)), *Voyage en Orient*, Garnier Flammarion, 2 tomes, Paris, 1980.
- Nietzsche (F.), *Crépuscule des idoles*, Gallimard, Paris, 1974.
- *La Naissance de la tragédie*, Denoël / Gonthier, Paris, 1979 (1ère édition, 1964, Gonthier).
- *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Œuvres*, vol. 2, Robert Laffont, Paris, 1993.
- *Généalogie de la morale*, Le Livre de Poche, Paris, 1990.
- Ollier (Claude), *Marrakch medine*, Flammarion, Paris, 1979.
- Paris (Jean), *L'Espace et le regard*, Seuil, Paris, 1965.
- Pelletier (Anne-Marie), "Opération métalinguistique et théories du langage", *Littérature* n° 27, octobre 1977, Larousse, Paris.
- Perse (Saint-John), *Eloges*, suivi de *La gloire des Rois, Anabase, Exil*, Gallimard, Paris, 1977 (1ère édition, 1960).
- Petit (Jacques) "le Grand cataclysme des corrections, notes sur des manuscrits de Green et de Mauriac", *Littérature* n° 28, décembre 1978, Larousse, Paris.
- Peytard (J.), "Néologisme préfixé et diffusion socio-linguistique en français contemporain", *Le Français moderne* n° 4, octobre 1977, D'Artrey, Paris.
- Pihan (A.P.), *Glossaire des mots français tirés de l'arabe, du persan et du turc*, Paris, 1847.
- Ponge (Francis), *Pièces*, Gallimard, Paris, 1979 ((1ère édition, 1962).
- *Le Parti pris des choses* suivi de *Proêmes*, Gallimard, Paris, 1979.
- Queneau (Raymond), *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Paris, 1965.
- Regalado (Nancy Freeman), ""Des contraires choses", La fonction poétique de la citation et des exempla dans le "Roman de la Rose" de Jean de Meun", *Littérature* n° 41, février 1981, Larousse, Paris.

- Rey-Debove (Josette), "la définition lexicographique : recherche sur l'équation sémique", *Cahiers de lexicologie,* Vol. VIII (1966)-1, Didier – Larousse, Paris.

- "Le métalangage comme système de référence au signe", *Le Français moderne* n° 3, juillet 1972, D'Artrey, Paris.

- *Le Métalangage,* Le Robert, Paris, 1978.

- "Le métalangage en perspective", *DRLAV* n° 32, 1985, Paris.

- Ricatte (Robert), "Giono, l'espace de l'écriture", *Cahiers Jussieu /3,* U.G.E. (10/18), Paris, 1977.

- Riffaterre (Michael), *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1975.

- "L'intertexte inconnu", *Littérature* n° 41, février 1981, Larousse, Paris.

- Ricœur (Paul), *le Conflit des interprétations (Essais d'herméneutique)*, Seuil, Paris, 1969.

- Robert (Marthe), *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Paris, 1993 ((1ère édition 1972, Grasset).

- Roussel (Raymond), *Impressions d'Afrique*, J-J. Pauvert, Paris, 1988 ((1ère édition 1963).

- *Nouvelles impressions d'Afrique*, Pauvert, Paris, 1979 ((1ère édition 1963).

- Saussure (Ferdinand de.), *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1972.

- Schneider (Michel), *Voleurs de mots*, Gallimard, Paris, 1985.

- *Sociolinguistique, (approches, théories, pratiques)*, Tome II, dir. par Gardin (B.) et Marcellesi (J-B.), PUF, Paris, 1981.

- Spitzer (Léo), *Etudes de style*, Gallimard, Paris, 1991 ((1ère édition 1970).

- Starobinsky (Jean), "Le concept de nostalgie", *Diogène* n° 54, Paris, 1966.

- *La Mélancolie au miroir*, Julliard, Paris, 1989.

- Steiner (Georges), *Martin Heidegger*, Flammarion, Paris, 1992 (1ère édition chez Abbin Michel, 1981).

- Terray (Marie-Loise), "Le discours structuraliste appliqué au champ littéraire", *Littérature* n° 27, octobre 1977, Larousse, Paris.

- Todorov (Tzvetan), "Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie", *Du Bilinguisme* (Collectif), Denoël, Paris, 1985.

- *Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1977.

- Uitti (Karl), "A propos de philologie", *Littérature* n° 41, n° spécial *Intertextualité en France au Moyen-Age*, février 1981, Larousse, Paris.

- Valéry (Paul), *Poésies*, Gallimard, Paris, 1980 ((1ère édition 1929).

- Vassevière (Maryse), "La réécriture des "Communistes" d'Aragon", *Littérature* n° 4, décembre 1971, Larousse, Paris.

- Vernus (Pascal), "L'écriture de l'Egypte ancienne", *Cahiers Jussieu /3, L'Espace et la lettre,* U.G.E. (10/18), Paris, 1977.

- Verrier (Jean), "Le récit réfléchi", *Littérature* n° 5, février 1972, Larousse,

Paris.

- Weinrich (Harald), "Petite xénologie des langues étrangères", *Communication* n° 43, n° spécial *Le Croisement des cultures*, Seuil, Paris, 1986.

- Weiss (Allen.S.), "La glossolalie et la glossographie dans les délires théologiques", *Langages* n° 91, septembre 1988, Paris.

# INDEX DES NOMS PROPRES

## A

Aaron,427, 466, 470, 522, 523, 524, 526, 529, 552, 570, 589
Abdmank,525, 548, 567
Abraham,570
Abû Nuwâs,472, 480, 482, 489, 507
Adam,484, 490, 503, 563
Agar,565
Aïn Shams,313
Albertoni,468, 491
Alexandre,472, 497
Alexandrie,533
Allah,379, 386, 447, 568
al-Lât,570
al-Uzzâ,570
Amérique,514
Ange,332, 506
Ansari,474
Aphrodite,467, 570
Arberry,351, 373
Ardèche,533
ARIANA,359
Asie,533
As-Sulamî,447
Atlas,552
At-Tustarî,456
Avicennes,317, 318, 331
Aya,309, 311, 312, 328, 330, 354, 357, 359, 360, 385, 387, 441, 455, 457, 458, 459, 460, 461, 463, 467, 468, 469, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 479, 492, 493, 494, 495, 497, 498, 499, 500, 501, 503, 504, 505, 506, 508, 526, 527, 528, 558, 559, 570, 571, 578, 585, 590

## B

Babel,348, 349, 353, 440, 519, 537, 556, 567
Bakhtine,336
Balhi,511
Balqîs,376, 378, 379, 523, 557, 558
Barthes,334
Basra,549, 564
Bataille,308, 467
Baudelaire,303, 434
Bauer,467
Béatrice,309, 310, 311, 312, 344, 386, 389, 527
Beaubourg,362, 556
Béji,341
Bel Haj Yahia,327
Belkahia,308
Berque,375
Bicorne,341
Bistamî,327, 456, 509, 582, 583, 584
Bokhârî,370, 381
Bondin,545, 546, 566
Borâq,365
Boticcelli,345

Boutang,537

Braudel,517

Burckhardt,478, 484, 486, 489, 502, 503

## C

Caire,351, 447, 534, 536

Cardinal,554

Carthage,570

Charafeddine,324, 514

Christ,571

Cologne,304, 320

Couperin,303

## D

Dante,310, 312, 333, 344, 358, 363, 386, 389, 432, 433, 484, 526, 527, 559, 581

Deir,547, 549, 560

Déjeux,578

Deladrière,588

Deleuze,539

Dhûshara,570

Dionysos,570

Dumuzi,566

## E

El Desdichado,435

Ennadre,308

Eve,490

## F

Fès,475, 535, 536, 553, 585

Firaoun,547

Foucault,541, 550, 551

## G

Gabriel,367, 368, 443, 506, 528, 560

Genette,309, 489, 493

Gilgamesh,565

Giotto,571

Golfe,562, 564, 567, 568

Goulette,341

## H

Hafsia,330

Hallâj,378, 386, 447, 582

Hamon,576

Haut-Lieu,559, 570

Hegel,489

Heidegger,467

Heller - Goldenberg,304

Hérat,474, 477

Herculanum,533

## I

Ibn 'Arabî,301, 302, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 319, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 360, 364, 369, 378, 379, 381, 382, 383, 384, 385, 388, 390, 391, 393, 395, 396, 398, 400, 401, 402, 404,

407, 408, 409, 414, 415, 417, 419, 421, 422, 428, 429, 433, 436, 438, 440, 441, 443, 444, 445, 446, 448, 449, 451, 452, 453, 454, 456, 457, 458, 462, 468, 470, 471, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 488, 490, 492, 493, 496, 497, 502, 503, 506, 507, 511, 518, 526, 537, 540, 545, 549, 569, 570, 581, 582, 587, 588, 590

Ibn Battûta,511

Ibn Jubayr,511

Ibn Kamal,564

Ibn Yaqzân,319

Idriss,329, 379, 512, 571

Inana,566

Irak,562, 568

Isrâ',364, 365, 367, 380

## J

Jackobson,574

Jenny,488, 491

Judith,535

## K

Ka'ba,365, 368, 448, 449, 451, 456

Kalâbâdhî,588

Kéfi,324

Khadir,470

Khazneh,533, 554, 555, 556, 557, 558

Khezr,470, 471

Khidr,470

Koffman,539

Koufa,563, 564

Kristéva,326

## L

Lacan,301

Landrock,554

Lehnert,554

Liszt,303

Liverpool,308

Loire,356, 358

Longnon,358, 386

Lull,444, 446, 447, 448

## M

Maghreb,322, 327, 523, 525

Mallarmé,303, 305

Malte,512, 513

Manât,570

Ma'reb,557

Maroc,513, 517, 535, 536, 554

Marseille,321, 512, 513, 522, 545, 555, 556, 561, 562

Martin,308, 523, 561, 590

Massignon,470, 474

Mastou,365

Mecque,311, 313, 364, 365, 368, 448

Meddeb,302, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 322, 326, 328, 330, 332, 333, 334, 335, 351, 356, 366, 370, 371, 373, 388, 393, 394, 396, 399, 400, 412, 415, 417, 422, 428, 430, 433, 436,

437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 448, 453, 454, 457, 461, 470, 474, 475, 481, 484, 488, 503, 506, 507, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 523, 537, 541, 545, 550, 553, 554, 555, 558, 559, 561, 562, 563, 564, 572, 573, 574, 575, 576, 578, 579, 580, 581, 583, 584, 585, 586, 587, 589, 590

Méditerranée,444, 512, 517, 521

Michaux,308

Mi'râj,361, 362, 363, 367, 380, 459, 506, 559, 560

Moïse,329, 366, 427, 465, 470, 471, 523, 524, 552, 589

Montréal,328

Mortier,538

Mossoul,471

**N**

Najd,450

Nerval,435, 436, 534, 536, 561

Nidhâm,309, 313, 328, 357, 384, 385, 387, 441, 443, 449, 458, 459, 463

Nietzsche,301, 308, 467, 509, 538, 539, 576

Niffarî,514, 553, 582

**O**

Opéra,525

Our,566

**P**

Palestine,525

Paris,308, 309, 318, 324, 326, 329, 341, 342, 343, 345, 347, 351, 353, 371, 375, 425, 435, 490, 509, 519, 520, 525

Pélée,534

Pétra,330, 466, 516, 517, 522, 524, 528, 532, 540, 543, 546, 548, 551, 553, 554, 558, 559, 564, 570, 571

Pharaon,523, 547, 552

Poe,303

Pompéi,533

Ptolémée,485

**R**

Râbi'a,456

Ravel,303

Ricoeur,317, 318, 578

Rome,525, 554, 555, 557

Roxane,472, 497

Rûmî,330

**S**

Saddam,568

Sainte-Thérèse,491, 492

Salomon,375, 376, 377, 478, 506, 523, 540, 557

Sayyouti,365, 367

Scarpetta,521

Schneider,574

Scyros,534

Shamash,566

Sibawayh,563

Sohrawardî,327, 431, 443, 511, 527

Soupault,341, 515, 545

Starobinsky,434

## T

Tihâma,450

Todorov,546

Tokoudagba,308

Tunis,324, 327, 330, 340, 341, 353, 425, 512, 513, 514, 515, 535, 545, 550

## V

Verlaine,303

Vienne,525

Vinci,468, 494

## W

Wahballâhi,525, 549

## Y

Yale,330, 513, 514

Yémen,338, 340, 450, 525, 552, 554, 557

Yhvh,519, 566

## Z

Zagora,469

Zemzem,367

*DEUXIEME PARTIE : POUR UNE PHILOLOGIE EXTATIQUE* ----------*301*

*CHAPITRE I* ----------*301*

*TOMBEAU D'IBN 'ARABÎ et la poétique de l'émulation* ----------*301*

*1. Présentation du recueil*----------*301*

**1.1 D'Ibn 'Arabî aux romantiques français du XIXème siècle**---------- **302**

**1.2 Ce que dit la postface du recueil**---------- **309**

**1.3 Du sens littéral au sens ésotérique**---------- **313**

*2. Dynamique de l'archéologie*----------*314*

**2.1. Pourquoi Ibn 'Arabî ?** ---------- **315**

**2.2 Re-citer** ---------- **316**

**2.3. L'arabe langue-morte** ---------- **319**

**2.4. Le deuil de la langue**---------- **323**

*3. Effets de distanciation*----------*335*

**3.1. Le chronotope autobiographique** ---------- **336**

**3.1.1. L'évocation de l'espace natal**---------- **336**

**3.1.2. La maison familiale**---------- **337**

**3.1.3. Le séjour parisien** ---------- **341**

**3.1.3.1. La vitre et ses variantes**---------- **342**

**3.1.3.2. La promenade**---------- **345**

**3.2. L'amante latine** ---------- **354**

**3.3. La traversée**---------- **360**

*4. Les réminiscences parallèles*----------*369*

**4.1 Niffari** ---------- **369**

**4.2. Le Coran**---------- **374**

**4.3. Le hadîth et la tradition prophétique** ---------- **380**

***5. Effets de miroir*** ----------***382***

**5.1. Le point de vue hétérodoxe** ---------- **382**

**5.2. Deux portraits pour une femme unique** ---------- **383**

**5.2.1. Enoncer l'aimée** ---------- **383**

**5.2.2. Ses traits physiques** ---------- **387**

**5.2.2.1. Apparition / disparition** ---------- **388**

**5.2.2.2. Exhibition / réserve** ---------- **393**

**5.2.2.3. La chevelure**---------- **398**

**5.2.2.4. La bouche, les lèvres, l'haleine, le sourire**---------- **400**

**5.2.3. Les topiques de l'amour courtois**---------- **405**

**5.2.3.1. Le voyage et la halte dans le désert**---------- **406**

**5.2.3.2. Rhétorique excessive du corps**---------- **409**

**5.2.3.3. Soif et désaltération** ---------- **412**

**5.2.3.4. Liquéfaction - noyade - consumation**---------- **415**

**5.2.3.5. Luminescence** ---------- **420**

***6. Esquisse d'une cosmologie imaginaire***----------***421***

**6.1. Le centre vital** ---------- **421**

**6.2. Le soleil noir de l'exil**---------- **422**

**6.3. L'oiseau de jais** ---------- **425**

**6.4. Deuil au féminin** ---------- **432**

**6.5. L'arrière scène philologique du deuil ---------- 436**

**6.6. Le pays tiers ---------- 441**

**6.7. Désenchantement et déchiffrement ---------- 457**

***CHAPITRE II ----------467***

***GROS PLAN SUR AYA ----------467***

***1. Erotique et esthétique ----------467***

**1.1. Effets immédiats de la rencontre ---------- 467**

**1.2. Phénoménologie spirituelle du désir ---------- 469**

**1.2.1. Aya la verdoyante ---------- 469**

**1.2.2. Erotisme et initiation à l'occulte ---------- 471**

**1.2.3. Le monde est un livre ---------- 474**

***2. Investissement philologique de l'occulte ----------476***

**2.1. Le nom ---------- 476**

**2.2. Le corps ---------- 478**

**2.3. Du sexe des mots à l'érotique de la syntaxe ---------- 480**

***3. Archéologie d'une dédicace ----------481***

**3.1. L'exégèse extatique ---------- 481**

**3.1.1. Le genre ---------- 483**

**3.1.2. Le nombre ---------- 484**

**3.1.3. Syntaxe et étymologie ---------- 486**

**3.2. Réécriture du métalangage ---------- 487**

**3.2.1. Reprise par imitation ---------- 488**

**3.2.2. La reprise paraphrasante ---------- 489**

**3.2.3. L'expansion commentative ---------- 490**

**3.2.4. L'outrance ---------- 492**

***4. Narrativisation et transvaluation du ta'wîl ----------493***

**4.1. La femme et le débordement ---------- 494**

**4.2. Passif / actif---------- 496**

**4.3. Le parfum de l'étreinte ---------- 501**

***CHAPITRE III ----------509***

***PETRA OU LA DISCIPLINE DU TROISIEME ŒIL ----------509***

***1. Préliminaires----------510***

**1.1. Pratique du voyage ---------- 510**

**1.2. De la Méditerranée à la mondialisation ---------- 512**

***2. Poétique de LA TACHE BLANCHE ----------515***

**2.1. Question de point de vue ---------- 516**

**2.2. Le concept de "troisième œil---------- 517**

**2.2.1. Sa diachronie textuelle chez Meddeb ---------- 518**

**2.2.2. Sa généalogie antique ---------- 519**

**2.2.3. La sagesse du troisième œil---------- 520**

**2.3. La perspective herméneutique ---------- 522**

**2.3.1. Qui voit ?---------- 522**

**2.3.2. Aya ---------- 525**

**2.3.3. La mobilité extatique du corps---------- 528**

**2.4. Dynamique de l'élucidation ---------- 531**

**2.4.1. L'Antiquité contemporaine---------- 532**

**2.4.2. L'exégèse** ---------- **536**

**2.4.3. L'assertion paradoxale** ---------- **539**

**2.4.4. L'émulation et la répétition** ---------- **541**

**2.4.4.1. Philologie de la contiguïté** ---------- **542**

**2.4.4.2. Esthétique de la proximité et de la synthèse** ---------- **551**

**2.4.4.3. Hiératisme** ---------- **558**

**2.5. La guerre du Golfe et la langue arabe** ---------- **561**

**2.5.1. De l'élection à la ressemblance** ---------- **562**

**2.5.2. Babel** ---------- **567**

**2.5.3. Le métalangage comme anti-discours** ---------- **568**

***CONCLUSION*** ----------***572***

***BIBLIOGRAPHIE*** ----------***591***